

25, 2003

FILOLOGIA Antica e Moderna

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



Dipartimento di FILOLOGIA

FILOLOGIA
ANTICA E MODERNA

XIII, 25
2003

Università degli Studi
della Calabria

Dipartimento di Filologia

FILOLOGIA
ANTICA E MODERNA

XIII, 25
2003

*PUBBLICATO CON IL CONTRIBUTO FINANZIARIO
DEL DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA CALABRIA*

DIRETTORE

NICOLA MEROLA

COMITATO SCIENTIFICO

Franca Ela Consolino (Università dell'Aquila), John Freccero (New York University), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris), Amneris Roselli (Istituto Orientale di Napoli), Winfried Wehle (Eichstätt Universität), Heinrich von Staden (Princeton University)

IN REDAZIONE

FRANCESCO IUSI, MONICA LANZILLOTTA

DIRETTORE RESPONSABILE

NUCCIO ORDINE

ELABORAZIONE INFORMATICA A CURA DI

GABRIELE GRANDINETTI, FRANCESCO IUSI

Libri e riviste per scambio e recensione vanno inviati alla Segreteria di Redazione di «FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» presso il Dipartimento di Filologia, Università degli Studi della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Per l'acquisto di un numero o l'abbonamento (due numeri all'anno, € 40,00) rivolgersi a: Rubbettino Editore s.r.l. - Viale dei pini, 10 - 88049 Soveria M. (CZ)

Registrazione Tribunale di Cosenza N. 517 del 21/4/1992

FILOLOGIA ANTICA E MODERNA
25, 2003

FABRIZIO FERACO

- p. 5 *SOLINO E LA PIENA DEL NILO (32, 9-16)*

ENRICA GALLO

- p. 39 *MILLESIMUS TRECENTESIMUS QUADRAGESIMUS OCTAVUS ANNUS EST. LETTURA DELLA FAM. I 1 DI FRANCESCO PETRARCA*

GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI

- p. 67 *FIRENZE IN LUCA E LUIGI PULCI*

LUCIO FELICI

- p. 91 *L'EPICA ROVESCIATA. IL MEO PATACCA E IL GENERE EROICOMICO*

AMELIA CIADAMIDARO

- p. 105 *TRA NORMA E INFRAZIONE: LA RICERCA METRICA NEGLI OSSI DI SEPPIA*

VALENTINO CECCHETTI

- p. 131 *L'ANIMA DEL ROMANCE: SULLA PRESENZA E LA FUNZIONE DEGLI ARCHETIPI NELLA POESIA DI GIACOMO NOVENTA*

EMANUELA SCICCHITANO

- p. 141 *L'ARCADIZZARSI DELLA TRADIZIONE E DELLA INNOVAZIONE: LE IX ECLOGHE DI ANDREA ZANZOTTO*

GIULIO DI FONZO

- p. 161 *LA POESIA DI GIOVANNA BEMPORAD*

FRANCESCO CIRILLO

- p. 173 *SULLA NECESSITÀ DI UN RITORNO ALLA RETORICA*

EMANUELA SCICCHITANO

- p. 197 *CANTI DI CASTELVECCHIO: IL CENTENARIO*

VINCENZINA LEVATO

- p. 205 *LA QUESTIONE DELLO SPERIMENTALISMO (IN OCCASIONE DEI QUARANT'ANNI DEL GRUPPO 63)*

RECENSIONI

- p. 215 **PAOLA CASSELLA** (CARMELA PIROZZI, *IL COMMO NELLA TRAGEDIA GRECA*)
- p. 221 **TOMMASO RAIOLA** (*COULEURS ET VISION DANS L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE*)
- p. 232 **ANTONIO TRICOMI** (DON DELILLO, *VALPARAISO; LA STANZA BIANCA*)
- p. 236 **ELENA PORCIANI** (CAMILLO BOITO, *SENSO*)

Fabrizio Feraco

Solino e la piena del Nilo (32, 9-16)

I *Collectanea rerum memorabilium* di Solino sono preceduti da una lettera prefatoria indirizzata dall'autore ad un tale *Adventus*.¹ Nella *praefatio* Solino sottolinea quello che è il carattere della sua opera: cfr. *praef.* 2 *Liber est ad compendium praeparatus, quantumque ratio passa est ita moderate repressus, ut nec prodiga sit in eo copia nec damnosa concinnitas. Cui si animum propius intenderis, velut fermentum cognitionis magis ei inesse quam bratteas eloquentiae deprehendes* («Il libro è stato predisposto alla maniera di un compendio e, nei limiti del nostro proposito, è abbreviato in maniera così misurata che in esso non è presente né una abbondanza eccessiva né una dannosa brevità.² Se ti volgerai al libro con più attenzione, vi ritroverai come un fermento di conoscenza piuttosto che gli orpelli della retorica»).

L'opera soliniana è quindi un compendio, né eccessivamente abbondante di notizie, né eccessivamente conciso. In esso il dedicatario apprezzerà di più il contenuto che la resa formale. Solino fa poi anche riferimento al suo modo di lavorare, ponendo in rilievo, in particolare, il fatto di aver consultato diverse fonti per la realizzazione dei *Collectanea*: cfr. *praef.* 3-6 *Exquisitis enim aliquot voluminibus studuisse me*

¹ Sulla *praefatio* di Solino cfr. C. Santini, *La lettera prefatoria di Giulio Solino*, in *Prefazioni, prologhi, proemi di opere tecnico-scientifiche latine*, a cura di C. Santini-N. Scivoletto-L. Zurli, III, Roma, Herder, 1998, pp. 33-49.

² Per il particolare valore di *concinnitas* nel senso di *dicendi brevitatis* cfr. C. Santini, *La lettera prefatoria* cit., p. 39 e *ThL* IV, pp. 49-50.

inpendio fateor, ut et a notioribus referrem pedem et remotis largius inmorarer [...] Inseruimus et pleraque differenter congruentia, ut si nihil aliud, saltem varietas ipsa legentium fastidio mederetur [...] Ad-dita [...] nonnulla etiam digna memoratu, quae praetermittere incuriosum videbatur quorumque auctoritas [...] de scriptoribus manat receptissimis [...] vestigia monetae veteris persecuti opiniones universas eligere maluimus potius quam innovare. Ita si qua ex istis secus quam opto in animum tuum venerint, des velim infantiae meae veniam («Consultati infatti alquanti volumi, confesso che ho cercato soprattutto di tralasciare le notizie più note e di indugiare maggiormente su quelle meno conosciute [...] Ho inserito anche molte cose che si corrispondono in maniera differente, perché, se non altro, almeno la varietà portasse rimedio alla noia dei lettori. Sono state aggiunte [...] anche notizie degne di essere ricordate, che sembrava segno di negligenza tralasciare e di cui sono garanti scrittori molto accreditati [...] Seguendo le tracce antiche, ho preferito scegliere le opinioni comunemente accettate piuttosto che apportare novità. Così, se alcune di queste cose giungeranno al tuo animo diversamente da come desidero, vorrei che tu perdonassi la mia mancanza di eloquenza»).

Il carattere di ‘raccolta di notizie’ dell’opera di Solino si evince quindi già da questa lettera prefatoria: l’autore preferisce accogliere le opinioni comunemente accettate piuttosto che dire qualcosa di nuovo (*opiniones universas eligere maluimus potius quam innovare*) e si scusa se, a causa della sua mancanza di eloquenza, le opinioni riportate verranno travisate (*si qua ex istis secus quam opto in animum tuum venerint, des velim infantiae meae veniam*). Tre quindi sono gli elementi che fondamentalmente emergono da questa prefazione: il primo è che l’opera di Solino, per ammissione dello stesso autore, è un compendio; il secondo è che per la sua realizzazione si sono consultate diverse fonti; il terzo è che, a detta dell’autore, si è preferita alla cura formale dell’opera, l’attenzione ai contenuti.³

³ G. Columba, *La questione soliniana e la letteratura geografica dei Romani*, in *Ricerche storiche*, Palermo, Trimarchi, 1935, p. 192 non ritiene che dell’epistola dedicatoria dei *Collectanea* si possa fare il «fondamento per la ricerca delle fonti» di Solino e che non si deb-

Questi tre aspetti sono fra quelli su cui maggiormente hanno posto la loro attenzione quanti si sono occupati dell'opera soliniana e soprattutto del rapporto tra Solino e le sue fonti. L'intera opera di Solino è difatti un compendio nel quale molto diffusa è soprattutto la presenza di Plinio, alla cui opera l'autore dei *Collectanea* ha attinto a piene mani. Si tratta di un aspetto già evidenziato, nella prefazione alla sua opera, dal Salmasio,⁴ il quale sottolinea che poche cose in Solino non sono pliniane. La resa stilistica nell'opera di Solino viene dal Salmasio apprezzata, in quanto ritenuta elegante e caratterizzata da una *concinna brevitatis*.⁵

Il giudizio positivo dato dal Salmasio sullo stile dell'opera soliniana non è stato in seguito generalmente condiviso da quanti si sono occupati dei *Collectanea*. Primo fra tutti il Mommsen, al quale si deve l'edizione critica dell'opera di Solino.⁶ Premesso che lo studioso ipotizza che Solino abbia epitomato una perduta *chorographia Pliniana*

ba dare credito all'affermazione dell'autore che sostiene di aver consultato molti volumi e, per altro, degli scrittori più accreditati: «[...] fra gli scrittori che Solino cita nel corso dell'opera, e sono una sessantina, non si trovano mai menzionati né Mela, né Plinio, né Suetonio od altro scrittore che possa essere riconosciuto per il Corografo mommsiano. Solino avrebbe adunque dissimulate le sue vere fonti, citandone invece altre che non ha avute mai fra le mani, ma ha conosciute solo indirettamente, dal testo ch'egli seguiva» (p. 192). Non si può certo negare il carattere convenzionale di questa prefazione (vedremo, ad es., come non sia assente in Solino la ricercatezza stilistica), ma, come sarà possibile evidenziare, il fatto che l'autore dica di aver consultato diversi volumi non è cosa del tutto priva di verità. Che egli poi non citi le sue fonti fondamentali, nasce verisimilmente dall'esigenza che un compilatore come Solino voglia in qualche maniera celare la sua dipendenza, talora molto evidente, dai modelli (*in primis* da Plinio). È un modo di procedere tipico dei compilatori (cfr. *infra*) e che è possibile rinvenire, ad es., anche in uno storico come Ammiano proprio rispetto a Solino, una delle fonti più importanti nell'ambito delle sue digressioni a carattere geografico.

⁴ C. Salmasio, *Plinianae exercitationes in Caii Iulii Solini Polyhistora*, Trajecti ad Rhenum, apud J. vande Water, J. Ribbium, F. Halma, G. vande Water, 1689.

⁵ Cfr. *Prolegomena in Solinum*: «Sed illi longe immanius errant qui Plinio antiquiorem (sc. Solinum) faciunt. Qui non videt eum omnia e Pliniano opere transcripsisse, prorsum caecus est [...] Pauca sunt admodum quae aliunde acceperit quam e Plinii penu: quaedam tamen esse fatendum est quae apud Plinium non leguntur, nec hodie apud alium eorum quidem qui extant reperiuntur [...] Tota textura Soliniani operis ex Plinio est, eodem ordine, iisdem fere verbis [...] Ita etiam et quae apud alios offendit notatu digna suis locis reddidit. Et haec omnia stilo satis scito et eleganti, ac concinna brevitate expeditit [...]».

⁶ *C. Iulii Solini Collectanea rerum memorabilium*, iterum recensuit Th. Mommsen, Berolini, Weidmann, 1895² (= 1958).

(opera in cui la *Naturalis historia* sarebbe stata ridotta in forma di corografia con l'aggiunta di *excerpta* tratti da altri autori), ritiene che Solino abbia reso Plinio in maniera enfatica, ambigua e insipida.⁷ Lo Schanz definisce il modo di scrivere di Solino lezioso e privo di gusto;⁸ il Kirner, nella sua recensione all'edizione mommseniana del 1895,⁹ più che dare un giudizio di valore sull'opera di Solino, sottolinea che quest'ultimo, molto più di quanto si possa pensare, è in un libero rapporto, dal punto di vista linguistico e stilistico, rispetto all'opera di Plinio: mescola il latino della tarda antichità con numerosi arcaismi, frutto delle sue letture; non mancano i poeticismi, soprattutto tratti da Virgilio, in quel tempo autore molto diffuso nelle scuole.

Molto severo è il giudizio espresso dal Rabenald proprio all'inizio del suo saggio dedicato in maniera specifica ai *Collectanea rerum memorabilium*: «Hoc autem opus cum ob sermonis infantiam tum ob rerum exilitatem a feliciore litterarum Latinarum aevo abhorrentem vilissimi pretii atque vix dignum est quod posteris tradatur, praesertim cum magnus sit numerus errorum ridiculorum, in quos epitomator incidit [...]».¹⁰ Rabenald, inoltre, approva quanto detto dal Mommsen nella *praefatio* alla sua edizione soliniana circa il modo in cui Solino ha reso Plinio. A differenza del Mommsen però Rabenald non ha dubbi circa il fatto che Solino abbia attinto da più fonti e non dalla *chorographia Pliniana*, né tanto meno dal solo Plinio (molto deve aver attinto anche da Mela). Il processo di contaminazione di più fonti in Solino è però da Rabenald giudicato negativamente: infatti, inserendo elementi tratti da Mela nell'ambito di *excerpta* pliniani, l'autore dei *Collectanea* finisce per rompere in maniera inopportuna la coerenza

⁷ Cfr. T. Mommsen, *C. Iulii Solini Collectanea* cit., p. VIII: «Nam sane perparvum interest scire quibus artibus saeculi tertii scholasticus Plinium quasi scriptorem iusto simpliciore loqui docuerit tumide et perplexe et insipide [...]».

⁸ Cfr. M. Schanz, *Geschichte der römischen Litteratur*, III, München, Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1896, p. 202: «Auch in der Darstellung leistete der Kompilator nichts; denn sie ist geziert und geschmacklos».

⁹ G. Kirner, «Archiv für lateinische Lexikographie und Grammatik» X, 1898, pp. 146-147.

¹⁰ F. Rabenald, *Quaestionum Solinianarum capita tria*, Halle, typis Wischani et Burkhardt, 1909, p. 1.

del discorso.¹¹ Secondo Rabenald, Solino, come del resto i compilatori di questa età, opera nei confronti della fonte pliniana più con zelo che con capacità di discernimento; addirittura, a giudizio dello studioso, l'autore dei *Collectanea* utilizzò Plinio in maniera sconsiderata e stolta.¹² Le poche cose che Solino aggiunse di suo sono giudicate da Rabenald assolutamente prive di utilità per il lettore. In questo lo studioso condivide quanto detto da T. Mommsen: «Horum quae adiecit suo ingenio excogitata et ita comparata, ut pateat propter ea librum nullum inspectum esse [...] iis nihil omnino proficimus: bonum factum quod haec sunt perpauca».¹³ Anche Diehl, nel suo articolo su Solino per la Pauly-Wissowa,¹⁴ non giudica in maniera positiva i *Collectanea*. Non si può, secondo lo studioso, sottoscrivere l'affermazione che Solino fa nella sua lettera prefatoria, in cui i *Collectanea* sono definiti un *fermentum cognitionis* (cfr. Sol. *praef.* 2). Si tratta, invece, di una corografia in cui non c'è tanto l'interesse per la conoscenza quanto il gusto per ciò che è attraente; anima Solino, secondo Diehl, la stessa *curiositas* che ritroviamo negli autori dell'*Historia Augusta*, per cui la sua opera si può, a buon diritto, far rientrare nel genere letterario dei Παράδοξα. Riprende sostanzialmente il giudizio di Mommsen nel definire prolisso, contorto e privo di gusto il modo in cui Solino rende la lingua e la maniera di descrivere di Plinio.¹⁵ Come Rabenald, anche Diehl riprende Mommsen nel sottolineare l'assoluta inutilità delle aggiunte apportate da Solino al testo delle fonti.

¹¹ Cfr. F. Rabenald, *Quaestionum* cit., p. 88: «Adsuevit porro compilator additamentis parvuli ambitus quae ex Mela deprompsit excerpta Pliniana ita augere, ut rerum ac sententiarum conexus atque decursus moleste interrumpatur [...]».

¹² Cfr. *ibidem*, p. 93: «Solinum autem, utpote qui nequaquam arte vestigia fontium suorum presserit, saepissime verba auctoris non recte intellexisse falsaque in librum suum transtulisse quis est qui non miretur? Et constat omnes qui vocantur compilatores huiusce aetatis sedulitate magis quam iudicio rem egisse. Quod iam in Plinium ipsum cadere nemo nescit. Quo quam temere insciteque Solinus usus sit, paucis explicemus [...]».

¹³ C. Iulii Solini *Collectanea* cit., p. X.

¹⁴ E. Diehl, *C. Iulius Solinus*, RE X 1, Stuttgart, Alfred Druckenmüller Verlag, 1918 (=1962), coll. 823-838.

¹⁵ Cfr. *ibidem*, col. 829: «Die durchwegs mehr als einfache und anspruchslose Sprache und Darstellung des Plinius erscheint nach Solin breit, gewunden und geschmacklos».

Il Columba si occupò di Solino, in maniera particolare della questione delle fonti, in un articolo, ripreso poi più ampiamente in un saggio¹⁶. Alquanto discutibile è la teoria di Columba secondo la quale, a partire da un'opera comune, la corografia varro-sallustiana, sarebbero discese l'opera di Mela e una corografia ignota, che fu fonte per Plinio e per il cosiddetto Compilatore soliniano, la cui opera Solino avrebbe epitomato, integrandola talora col sussidio dell'opera pliniana. Molto limitato è lo spazio riservato dallo studioso ad osservazioni di natura stilistica e linguistica. Quello che è interessante sottolineare è il riferimento alle reminiscenze poetiche, soprattutto virgiliane, che Columba ritrova in Solino e che invece mancano in Plinio.¹⁷ La presenza di reminiscenze poetiche (in particolare lucanee) viene sottolineata anche dal Salemmè.¹⁸

Walter dedica a Solino due importanti contributi: un ampio articolo e un volume.¹⁹ Le poche osservazioni fatte dallo studioso in merito allo stile di Solino e al suo modo di operare rispetto alle fonti non contribuiscono certo a porre in buona luce i *Collectanea*. Nel suo articolo Walter sottolinea che le sole variazioni rispetto alla fonte che possiamo trovare in Solino sono di natura esclusivamente formale (uso di sinonimi, mutamento del numero, del genere e del caso di un termine). Egli ora amplia ora riduce la sua fonte, ma mancano elementi di novità (Walter parla di una quasi assoluta mancanza di fantasia [«Phantasielosigkeit»; cfr. p. 91]). Questo giudizio viene sostanzialmente ribadito

¹⁶ G. Columba, *Le fonti di Giulio Solino*, «Rassegna di antichità classica» I, 1896, pp. 7-43 e 105-115; *La questione soliniana e la letteratura geografica dei Romani*, in *Atti della Reale Accademia di Scienze, Lettere e Belle Arti di Palermo*, Palermo, Trimarchi, 1920 (pure in *Ricerche storiche*, Palermo, Trimarchi, 1935, pp. 171-349 [quest'ultimo è il testo da cui cito]).

¹⁷ Cfr. G. Columba, *Ricerche* cit., pp. 298-299.

¹⁸ Cfr. C. Salemmè, *Varia iologica*, «Vichiana» I, 1972, pp. 126-139 (cfr. soprattutto pp. 134-139); anche C. Salemmè, *Similitudini nella storia. Un capitolo su Ammiano Marcellino*, Napoli, Loffredo, 1989, p. 83, che osserva, a proposito di Sol. 27, 50, in cui si parla del basilisco: «strano, questo tardo compilatore di geografia varia, per certe sue impennate 'poetiche'».

¹⁹ H. Walter, *C. Julius Solinus und seine Vorlagen*, «Classica et Mediaevalia» XXIV, 1963, pp. 86-157; *Die «Collectanea rerum memorabilium» des C. Iulius Solinus*. Ihre Entstehung und die Echtheit ihrer Zweitfassung, Wiesbaden, F. Steiner, 1969.

anche nel volume del 1969. Lo studioso parla di «Primitivität» (p. 1) nel metodo di compilazione dei *Collectanea*, anche se è proprio questa ‘primitività’ che ci consente di entrare nel laboratorio dell’autore, cosa che non si sarebbe potuto fare se Solino avesse avuto un po’ più di originalità.

Una rivalutazione riguardante il modo di scrivere di Solino la troviamo nel recente lavoro di Fernández Nieto, che ha curato la traduzione (corredata da un apparato di note) dei *Collectanea*, preceduta da un’ampia introduzione.²⁰ A proposito della prefazione ai *Collectanea* lo studioso sottolinea che l’affermazione dell’autore circa la sua rinuncia alla ricercatezza stilistica non trova poi un riscontro nel testo della stessa lettera prefatoria, in cui emerge la politezza letteraria, l’impiego cosciente di clausole ritmiche, l’applicazione di significati metaforici a parole inconsuete (p. 32). Per quel che riguarda le fonti, Fernández Nieto parla di un uso sia di Mela che di Plinio, anche se il ruolo del primo è complementare rispetto al secondo e ora permette di correggere o precisare un dato pliniano ora di illustrare con curiosità etnografiche una descrizione (p. 44). Un capitolo dell’introduzione (pp. 52-58) è proprio dedicato allo stile e alla composizione dei *Collectanea*; Fernández Nieto ritiene che il giudizio negativo che, da questo punto di vista, è stato dato da Mommsen in poi da buona parte degli studiosi, possa essere attenuato. È vero che Solino è solito riprendere luoghi di Plinio e Mela in maniera quasi letterale, ma, a suo giudizio, non bisogna partire dal principio che Solino non sia stato capace di correggere le sue fonti o di aggiungere qualcosa di suo proprio.²¹ Le peculiarità individuate dallo studioso per quel che riguarda la lingua e

²⁰ *Solino, Colección de hecos memorables o El erudito*, Introducción, traducción y notas de F.J. Fernández Nieto, Madrid, Gredos, 2001.

²¹ *Ibidem*, p. 52: «[...] es injusto erigir en principio que lo hizo tan servilmente que no fue capaz de corregir a su modelo o no añadiese algo de su propia inspiración, aunque sólo se trate de dos o tres palabras [...]»; l’autore in nota (p. 52, n. 82) sottolinea che si tratta di una presa di posizione già assunta da A. Macé, *Observations critique sur le texte de Solin*, «Mélanges d’archéologie et d’histoire de l’École française de Rome» (XIX), 1899, p. 196: «[...] on risque de tronquer bien des passages de Solin, si on erige en principe que ce compilateur, en copiant Plin ou Méla, n’a jamais ajouté à son modèle, ne fût-ce que deux ou trois mots de son crû».

lo stile di Solino sono: l'uso sia di arcaismi che di parole nuove; coincidenze lessicali con testi e autori cristiani; la presenza di reminiscenze poetiche (già da altri studiosi sottolineata; cfr. *supra*). Il suo modo di lavorare è tipico del compilatore, in quanto da una parte non cita mai Plinio e Mela, le sue due fonti fondamentali, dall'altra invece menziona diversi autori che non ha consultato personalmente.²² Attingendo da Plinio e Mela si limita a riprodurne brevi frasi o serie di parole, operando spesso contaminazioni con elementi presi o dal medesimo autore o da autori diversi; raramente aggiunge proprie opinioni.

Come è possibile vedere dal quadro qui offerto in merito ai giudizi espressi dagli studiosi di Solino sul suo modo di operare (specie rispetto alle fonti) e sul suo stile, si può affermare che poche sono state le voci che hanno espresso una valutazione non negativa sull'opera soliniana (questo è evidente soprattutto a partire dal Mommsen). Come sopra rilevato, è proprio con il recentissimo lavoro di Fernández Nieto che si assiste ad una sorta di rivalutazione per ciò che concerne lo stile dei *Collectanea*.

Con il presente contributo si pone attenzione al problema delle fonti adoperate da Solino e al modo in cui queste stesse vengono riprodotte e rese dall'autore; intenzione è quindi quella di vedere se il modo di lavorare di Solino è del tutto passivo, oppure se sono ravvisabili nell'autore dei *Collectanea* elementi di originalità, specie nella resa stilistica, rispetto ai suoi modelli. Si è in proposito scelto il luogo in cui Solino parla della piena del Nilo (Sol. 32, 9-16), perché particolarmente adatto allo scopo che ci si è prefissati; si tratta infatti di un luogo in cui è possibile non solo ravvisare alcune peculiarità del modo di scrivere di Solino, ma anche i diversi modi in cui l'autore dei *Collectanea* lavora sulle fonti.²³ Il brano può essere diviso in tre momenti:

²² Cfr., in proposito, anche F. Rabenald, *Quaestionum* cit., pp. 77-84.

²³ Sulla piena del Nilo e sulle varie teorie circa la sua origine cfr. W. Capelle, *Die Nilschwelle*, «Neue Jahrbücher für das klassische Altertum» XXXIII, 1914, pp. 317-361; A. Rehm, *Nilschwelle*, RE XVII 1, Stuttgart, Alfred Druckenmüller Verlag, 1936 (= 1971), coll. 571-590; D. Bonneau, *La crue du Nil. Divinité égyptienne à travers mille ans d'histoire (322 av.-641 ap. J.C.) d'après les auteurs grecs et latins, et les documents des époques ptolémaïque, romaine et byzantine*, Paris, Klincksieck, 1964.

nel primo vengono riportate dall'autore le teorie sulle cause della piena (32, 9-11); nel secondo si fa riferimento ai vari livelli della piena sulla base del passaggio del sole attraverso le varie costellazioni (32, 12-13); nel terzo ci si occupa degli effetti sulle colture che la piena, a seconda del livello raggiunto, può determinare (32, 14-16).

Come appena detto, Solino in 32, 9-11 espone le diverse teorie che vennero elaborate per spiegare l'origine della piena del Nilo. Le teorie di cui parla Solino sono quelle esposte anche da Plinio nel corso della sua trattazione della piena del fiume (*nat.* 5, 55-56), anche se, rispetto alla fonte, inverte l'ordine delle prime due: le piogge dovute ai venti etesii; lo spirare dei venti etesii opposto al normale corso del fiume; l'azione del sole sulle acque sotterranee del Nilo. Plinio rappresenta in maniera evidente il modello fondamentale per Solino, cosa che del resto vale, in generale, per i *Collectanea*; la stessa espressione con cui Solino introduce la sua trattazione riprende quella con cui Plinio dà inizio alla sua esposizione delle cause della piena: cfr. Sol. 32, 9 *Gnari siderum vel locorum*²⁴ *varias de excessibus eius (sc. Nili) causas dederunt* e Plin. *nat.* 5, 55 *Causas huius incrementi varias prodidere...*²⁵

²⁴ F.J. Fernández-Nieto, *Solino, Colección cit.*, p. 432 n. 971 ritiene che Solino, con l'espressione *gnari siderum*, si riferisca all'astrologo greco Timeo (I sec. a. C.), citato da Plin. *nat.* 5, 55 e a cui l'autore della *Naturalis historia* attribuisce l'ultima delle tre cause da lui esposte sulla piena del Nilo, mentre con *gnari [...] locorum* allude a Pomponio Mela 1, 53-54, che pure ha trattato questo argomento e da cui, secondo lo studioso, Solino avrebbe preso quanto non poteva trovare in Plinio. Per quel che riguarda il rapporto con Mela, vedremo che è molto probabile che Solino lo abbia tenuto presente; non sono però certo del fatto che fosse intenzione di Solino alludere, mediante l'espressione *gnari siderum vel locorum*, in maniera precisa a questi due soli autori. Sono piuttosto dell'idea che Solino volesse riferirsi in generale a quanti cercarono di spiegare le origini della piena del fiume. Bisogna, tra l'altro, dire che se da una parte l'allusione a Timeo sarebbe giustificata dal fatto che non solo è menzionato da Plinio, ma è effettivamente a lui che si deve l'elaborazione di una delle teorie sulle cause della piena del Nilo, non la stessa cosa si può dire di Mela, che non elabora una nuova teoria, ma, come Plinio e Solino, si limita a riportare teorie che altri formularono per spiegare la ragione per cui si verifica la piena del fiume.

²⁵ Cfr. anche Sen. *nat.* 4a, 2, 17 *Sed nunc ad inspiciendas causas propter quas aestate Nilus crescat accedam et ab antiquissimis incipiam*. Da notare che verisimilmente Solino ha tenuto presente l'espressione pliniana *causas huius incrementi* anche in 37, 4, alla fine della sua breve trattazione del fiume Eufrate (cfr. 37, 1-4). Solino infatti opera un confronto tra l'Eufrate e il Nilo, in quanto il primo come il secondo inonda le terre circostanti; l'auto-

La prima teoria sulle cause della piena di cui parla Solino è quella riguardante l'azione dei venti etesii, che addensano nubi lì da dove il fiume sgorga e ne alimentano la fonte mediante le piogge che scaturiscono da queste stesse nubi: cfr. Sol. 32, 9 *alii adfirmant etesias nubium densitatem illo cogere, unde amnis hic auspicatur, ipsumque fontem umore supero saginatum tantam inundationis habere substantiam, quantum pabuli ad liquorem nubila subministraverint* («Alcuni affermano che gli etesii addensano nubi lì da dove questo fiume nasce, e che la stessa fonte, alimentata in abbondanza dall'acqua piovana, ha tanto materiale per l'inondazione quanto è il nutrimento che le nubi hanno fornito all'acqua del fiume»).

Il testo di Solino amplifica quello di Plinio, che, in maniera molto più sintetica, riporta questa stessa teoria: cfr. *nat.* 5, 55 [...] *sed maxime probabiles (sc. causas) [...] aut imbres Aethiopiae aestivos, isdem etesiis nubila illo ferentibus e reliquo orbe*. Ci sono, anche dal punto di vista formale, elementi che accomunano i due autori: il riferimento agli etesii, l'uso del termine *nubila* e dell'avverbio di luogo *illo*. È però possibile evidenziare anche aspetti per i quali i due autori si differenziano; in particolare Solino non fa cenno alle piogge etiopiche²⁶ e, inoltre, a differenza di Plinio, sottolinea che è la fonte del fiu-

re dei *Collectanea* conclude affermando che medesime per i due fiumi sono le cause della piena: [...] *easdem incrementi causas habere*. Solino ha abilmente adattato l'espressione pliniana di *nat.* 5, 55 sia alla trattazione del Nilo che a quella dell'Eufrate: nel primo caso comune a Plinio è il sostantivo *causa* e l'aggettivo *varius*, nel secondo comuni sono i sostantivi *causa* e *incrementum*. F. Rabenald, *Quaestionum* cit., p. 84 menziona, insieme ad altri casi, Sol. 32, 9 *Gnari siderum vel locorum varias de excessibus eius (sc. Nili) causas dederunt* e Plin. *nat.* 5, 55 *Causas huius incrementi varias prodidere* [...] come esempio del modo in cui Solino varia la sua fonte nel modo di citare: «Nonnumquam vero polyhistora sic citantem observamus, ut vel auctores, in quibus res narratae sint, in commune laudet vel genus tantum, in quo scriptor numerandus est, significet [...]». Nel nostro caso Solino aggiunge, rispetto a Plinio, l'espressione *gnari siderum vel locorum*; cfr., ad es., Sol. 37, 19 *Glossopetra deficientibus lunis caelo cadit, linguae similis humanae, non modicae ut magi ferunt potestatis, qui ex ea lunares motus excitari putant* e Plin. *nat.* 37, 164 *Glossopetra, linguae similis humanae, in terra non nasci dicitur, sed deficiente luna caelo decidere, selenomantiae necessaria* (in questo caso troviamo in Solino la menzione dei *magi* che manca in Plinio, in cui semplicemente leggiamo *dicitur*).

²⁶ Cfr. Strab. 17, 1, 5 *Οἱ μὲν οὖν ἀρχαῖοι στοχασμῷ τὸ πλεόν, οἱ δ' ὕστερον αὐτόπται γενηθέντες ἤσθοντο ὑπὸ ὄμβρων θερινῶν πληρούμενον τὸν Νεῦλον, τῆς Αἰθιοπίας τῆς ἀνω κλυζομένης, καὶ μάλιστα ἐν τοῖς ἐσχάτοις ὄρεσι, παυσαμένων δὲ τῶν ὄμβρων παυομένην*

me ad essere alimentata dalle piogge determinate dall'addensarsi di nubi dovuto ai venti etesii. È molto probabile che qui Solino contamina Plinio con Mela 1, 53, che, tra le varie cause della piena del Nilo, riporta anche quella secondo cui i venti etesii portano da nord a sud nubi da cui si determinano le piogge che alimentano la fonte da cui sgorga il fiume: *sive quod, per ea tempora flantes Etesiae, aut actas a septentrione in meridiem nubes super principia eius (sc. Nili) imbre praecipitant [...]*.²⁷ Dunque, il motivo degli etesii che addensano nubi, provocando piogge che alimentano la fonte del fiume, manca in Plinio, ma è comune a Mela e Solino, che quindi deve averlo tratto proprio dall'autore della *Chorographia*, il quale, tra l'altro, al contrario di Plinio, non parla neppure di piogge etiopiche.²⁸ Che Solino possa aver

κατ' ὀλίγον τὴν πλημμυρίδα. Seneca e Ammiano sostengono che in Etiopia le piogge sono molto rare: cfr. *nat.* 4a, 2, 1 *Nam in ea parte qua in Aethiopiam vergit (sc. Aegyptus) aut nulli imbres sunt aut rari et qui insuetam aquis caelestibus terram non adiuvent;* *Amm.* 22, 15, 6 *Imbres enim apud Aethiopas aut numquam aut per intervalla temporum longa cadere memorantur.* Mela 1, 49 dice dell'Egitto che è una terra priva di piogge: *Terra expers imbrium [...]* (cfr. anche *Diod.* 1, 41, 2 [...] ὄμβρους δὲ κατὰ τὴν Αἴγυπτον μὴ γίνεσθαι [...]).

²⁷ Anche Seneca doveva aver discusso questa teoria sulla piena del Nilo, come si evince dal riassunto di Lido della parte perduta del IV libro delle *Naturales quaestiones*: *Οἱ δὲ Αἰγύπτιοί φασι τοὺς ἐτησίους πάσας ἐξ ὑπερτέρου τὰς νεφέλας ἐπὶ τὸν νότον ἐξωθεῖν καὶ ἐκεῖθεν βαρείας καταφερομένης βροχῆς ἀναβλύζειν τὸν Νεῖλον.* Una teoria simile avevano elaborato Trasialce di Taso e Callistene, come è possibile ricavare sempre dal riassunto di Lido: *Ἀλλὰ καὶ Θρασυάλκης ὁ Θάσιος τοὺς ἐτησίους φησὶν ἐξωθεῖν τὸν Νεῖλον· τῆς γὰρ Αἰθιοπίας ὑψηλοῖς παρὰ τὰ καθ' ἡμᾶς ὄρεσι διεζωσμένης, ὑποδεχομένης τε τὰς νεφέλας πρὸς τῶν ἐτησίων ὠθουμένας ἐκδιδόναι τὸν Νεῖλον· ὡς καὶ Καλλισθένης ὁ Περιπατητικὸς ἐν τῷ τετάρτῳ βιβλίῳ τῶν Ἑλληνικῶν φησὶν ἑαυτὸν συστρατεύεσθαι Ἀλεξάνδρῳ τῷ Μακεδόνι, καὶ γενόμενον ἐπὶ τῆς Αἰθιοπίας εὗρεν τὸν Νεῖλον ἐξ ἀπειρῶν ὄμβρων κατ' ἐκείνην γενομένων καταφερόμενον.* Cfr. anche *Lucan.* 10, 242-243, che però non parla degli etesii ma degli zefiri: *vel quod ab occiduo depellunt nubila caelo/ trans noton et fluvio cogunt incumbere nimbos.*

²⁸ Mela 1, 53, all'inizio dell'esposizione delle cause della piena fa riferimento alle nevi che con il caldo si sciogliono dalle catene montuose d'Etiopia e vanno ad alimentare la piena del fiume (è la teoria di Anassagora di Clazomene *DK* 59, A 91): *Crescit porro, sive quod solutae magnis aestibus nives ex inmanibus Aethiopiae iugis, largius quam ripis accipi queant, defluunt* (la attribuisce espressamente ad Anassagora *Sen. nat.* 4a, 2, 17 *Anaxagoras ait ex Aethiopiae iugis solutae nives ad Nilum usque decurrere*; cfr. anche *Hdt.* 2, 22, 1; *Lucr.* 6, 735-737; *Lucan.* 10, 219-220). La teoria secondo cui la piena del Nilo si verificerebbe a causa dello scioglimento delle nevi era attribuita non solo ad Anassagora, ma anche a Democrito, che, a differenza di Anassagora, fa riferimento allo scioglimento di nevi in regioni settentrionali (cfr. *Aet. Plac.* 4, 1, 4, *Doxographi Graeci* Diels p. 385; *Diod.* 1, 39, 1-3). Ammiano sembrerebbe aver ripreso la teoria democritea: cfr. 22, 15, 5 *Affirmant ali-*

consultato Mela, accanto a Plinio, è molto probabile, tenuto conto anche del fatto che è proprio l'autore della *Chorographia*, dopo Plinio, la principale fonte dei *Collectanea* soliniani. Spesso, inoltre, come in questo caso, gli elementi tratti da Mela sono abilmente inseriti da Solino in un contesto che sembrerebbe di esclusiva derivazione pliniana.²⁹

Come già sopra detto, Solino, nell'esposizione della prima causa della piena, amplifica il testo pliniano; questo modo di operare di Solino rispetto alla fonte non è però fine a se stesso, in quanto l'autore dei *Collectanea*, una volta preso spunto dal modello, lo ricrea con esiti, dal punto di vista stilistico ed espressivo, assolutamente originali. Se Plinio si limita a dire semplicemente che le piogge etiopiche estive possono determinare, per azione degli etesii, la piena del Nilo, Solino presenta le piogge come un alimento per le fonti del fiume, insistendo, con coerente scelta dei termini, sull'immagine del Nilo 'nutrito' dall'acqua piovana. La fonte è anzitutto 'ingrassata' dalle piogge: [...] *ipsumque fontem umore supero saginatum* [...]; il verbo *saginare*, in maniera particolarmente espressiva, dà l'idea di questa fonte alimentata oltremisura al punto da causare la piena del fiume.³⁰ Una volta che è

qui physicorum in subiectis septemtrionis spatiis, cum hiemes frigidae cuncta constringunt, magnitudines nivium congelare easque postea vi flagrantis sideris resolutas fluxus umoribus nubes efficere gravidas, quae in meridianam plagam etesiis flantibus pulsae expressaeque tepore nimio incrementa ubertim suggerere Nilo creduntur.

²⁹ Cfr., per il rapporto tra Solino e Mela, F. Rabenald, *Quaestionum* cit., p. 67: «[...] affirmaveris volvisse scholasticum (sc. Solinum) quae adhuc habemus Plinii Melaeque volumina eorumque relationes contaminasse [...] insunt enim in collectaneis rerum memorabilium mera excerpta Pomponiana quae narrationes praebent quarum similia non invenis in tota naturali historia»; p. 90: «Atque haud raro nobis accidit, ut Soliniana quae ad Melam sunt referenda inter Pliniana sic inserta reperiantur, ut eodem nexu et quasi eodem spiritu contineantur [...]» (analoga a quest'ultima considerazione è quella che leggiamo in G. Columba, *Ricerche* cit., p. 198: «non poche volte il testo di Mela si trova confuso e quasi nascosto in quello di Plinio, e in mezzo ai luoghi di origine pliniana ci appare improvvisamente una parola o una frase che ci riporta a Mela [...]»). Va detto che questa osservazione fatta da Columba viene comunque dallo studioso riferita a quello che egli definisce il 'Compilatore soliniano', la cui opera Solino avrebbe epitomato, e che, secondo Columba, non avrebbe attinto direttamente a Mela e Plinio, ma avrebbe seguito una tradizione comune [cfr. *supra*].

³⁰ La lezione *saginatam*, presente nei codici della I classe (R, C, N), accolta da Mommsen nel testo, è senz'altro quella da preferire, perché bene inserita in questo contesto, in cui, come detto, a prevalere è l'immagine del 'nutrimento' che il Nilo riceve dalle piogge. Anche il Salmasio, *Plinianae* cit., p. 299, facendo riferimento al codice M, in cui si legge *ipsumque fontem humore superos agitatam*, giunge a congetturare *humore supero saginatam*,

stata alimentata dalle piogge, la fonte ha tanta materia per l'inondazione quanta ne hanno fornita le nubi: [...] *tantam inundationis habere substantiam, quantum pabuli ad liquorem nubila subministraverint*; ancora notiamo l'uso di termini che rientrano nell'immagine del 'nutrimento' ricevuto dalle acque del fiume: *substantia* è parola che può assumere il significato di 'alimento' e un esempio, in proposito, lo abbiamo in Prudenzio: cfr. *cath.* 7, 36-40 *Non ante caeli principem septemplex/ Moses [...]/ potuit videre, quam [...]/ [...] sol [...]/ omni carentem cerneret substantia*;³¹ sia questo luogo di Prudenzio sia il contesto in cui il termine, nel testo soliniano, è inserito, ci rende sicuri del fatto che *substantia* bene si adatti all'immagine che Solino intende dare al lettore del Nilo che riceve sostentamento dalle piogge. Questo motivo viene ulteriormente ribadito dall'utilizzo del termine *pabulum*, che inequivocabilmente appartiene al campo semantico del 'nutrimento'. Di particolare rilievo è il fatto che questo stesso termine viene adoperato da Stazio proprio in riferimento al Nilo:³² cfr. *Theb.* 4, 705-707 *Sic ubi se magnis refluus suppressit in antris/ Nilus et Eoae liquentia pabula brumae/ ore premit [...]* (cfr. anche *Theb.* 8, 358-359 *Qualis ubi aversi secretus pabula caeli/ Nilus et Eoas magno bibit ore pruinas*). La ripresa staziana mi sembra abbastanza evidente, non solo perché viene usato il termine *pabula* in riferimento al Nilo, ma anche per la presenza di *liquentia*, a cui in Solino corrisponde il sostantivo *liquor*, termine, tra l'altro, molto usato in poesia proprio in riferimento a fiumi.³³ Solino

sottolineando poi come questa congettura sia confermata da quanto segue nel testo di Solino (*tantam inundationis habere substantiam, quantum pabuli ad liquorem nubila subministraverint*). Propone anche un confronto con un luogo dell'*Achilleide* di Stazio, in cui si parla del fiume Spercheo nutrito dalle piogge: cfr. *Stat. Ach.* 2, 143-145 [...] *rapidissimus ibat/ imbribus adsiduis pastus nivibusque solutis/ Spercheios [...]*. Il confronto con Stazio è particolarmente interessante, in quanto, come vedremo, un luogo della *Tebaide* è verisimilmente alla base dell'immagine soliniana del Nilo nutrito dalle piogge (cfr. *infra*).

³¹ Come sottolinea F.J. Fernández-Nieto, *Solino, Colección cit.*, p. 53, Solino presenta coincidenze lessicali con autori cristiani e, tra gli altri, proprio con Prudenzio.

³² Sulla presenza di Stazio in Solino cfr. *ibidem*, p. 54 n. 86.

³³ Cfr. *Culex* 307 *et Simois Xanthique liquor [...]*; Prop. 1, 6, 31-32 [...] *seu qua/ Lydia Pactoli tingit arata liquor* e 14, 11 *tum mihi Pactoli veniunt sub tecta liquores*; Avien. *orb. terr.* 1156 *plurimus Eufratae manat liquor*. Per l'uso di *liquor* detto del Ni-

quindi impreziosisce la sua descrizione di una delle cause della piena del Nilo riecheggiando i versi di Stazio; del resto più di uno studioso ha messo in evidenza la presenza di poeticismi nei *Collectanea soliniani* (cfr. *supra*). Non escluderei, inoltre, che siano proprio i versi di Stazio all'origine dell'immagine in Solino del 'nutrimento' che la fonte del Nilo riceve dalle piogge provocate dai venti etesii.

Anche nella seconda teoria sulle cause della piena del Nilo ruolo fondamentale hanno i venti etesii, la cui azione anzi in questo caso risulta essere ancora più diretta e determinante; è infatti il loro spirare in direzione contraria al solito corso del fiume a provocare la fuoriuscita delle acque: cfr. Sol. 32, 10 *Ferunt alii, quod ventorum flatibus repercussus, cum fluorem solitae velocitatis non queat promovere, aquis in arto luctantibus intumescat: et quo impensius controversi spiritus repugnaverint, eo excelsius sublimari in altitudinis vertices repercussam celeritatem, quando nec solitus extenuet cursus alveum et stipato iam flumine venis originalibus torrentium pondera superveniant: ita concurrente violentia hinc urgentis elementis hinc resistentis, undis exultantibus molem colligi, quae excessus facit* («Altri sostengono che il fiume, respinto dal soffiare dei venti, non potendo scorrere con la solita velocità, si ingrossa per il fatto che le sue acque sono costrette a lottare in uno spazio ristretto; quanto più intensamente si oppongono i venti contrari, tanto più il fiume, che scorre rapidamente, ostacolato, si solleva fino a grande altezza, dal momento che il solito corso non diminuisce la sua portata e, essendo il fiume ormai costipato, sopraggiungono sulle acque che sgorgano dalla sorgente grandi masse d'acqua impetuose: così, per lo scontro violento dell'elemento che da una parte incalza e dall'altra si oppone, e per il ribollire delle onde, si raccoglie una mole d'acqua che determina l'inondazione»).³⁴

lo cfr. Plin. *nat.* 13, 77 *Turbidus liq u o r* (*sc. Nili*) *vim glutinis praebet.*

³⁴ È questa la teoria di Talete: cfr. *Aet. Plac.* 4, 1, 1 in *DK A* 11, 16 (cfr. anche *Doxographi Graeci* Diels p. 384 e *FgrHist* 647 F 2) *Θαλῆς τοὺς ἐτησίας ἀνέμους οἶεται πνέοντας τῆ Αἰγύπτῳ ἀντιπροσώπους ἐπαίρειν τοῦ Νεῖλου τὸν ὄγκον διὰ τὸ τὰς ἐκροὰς αὐτοῦ τῆ παροιδῆσει τοῦ ἀντιπαρήκοντος πελάγους ἀνακόπτεσθαι.* Cfr., inoltre, *Hdt.* 2, 20, 2 *Τῶν (sc. ὀδῶν) ἢ ἐτέρη μὲν λέγει τοὺς ἐτησίας ἀνέμους εἶναι αἰτίους πληθῆειν τὸν ποταμόν, κωλύοντας ἐς θάλασσαν ἐκρέειν τὸν Νεῖλον.* Erodoto (2, 20, 2-3) però non condivide questa teoria, sia perché talora, pur non soffiando gli etesii, il Nilo si comporta alla stessa maniera,

La descrizione che fa Solino della seconda causa della piena si presenta, ancor più della prima, particolarmente suggestiva e complessa, specie se la si paragona a quella di Plinio: cfr. *nat.* 5, 55 [...] *sed maxime probabiles (sc. causas) etesiarum eo tempore ex adverso flantium repercussum, ultra in ora acto mari* [...]. Anche in questo caso è però indubitabile individuare nel testo di Solino il sostrato pliniano, non solo dal punto di vista del contenuto, ma anche per alcune coincidenze e analogie sul piano formale: *etesiarum* [...] *flantium* è ripreso dall'espressione soliniana *ventorum flatibus*; il sostantivo *repercussum* diviene in Solino participio perfetto riferito al fiume (*repercussum*). Bisogna dire che però il testo pliniano rappresenta per l'autore dei *Collectanea* solo lo stimolo iniziale per la sua descrizione che risulta essere tutt'altra cosa rispetto all'asciutto enunciato della fonte; anche qui, così come per l'esposizione della prima causa, spiccano in particolare due aspetti: la contaminazione mediante il ricorso ad altre fonti e la descrizione della causa della piena attraverso l'uso di un linguaggio figurato. A proposito del primo aspetto, occorre fare il confronto con Mela³⁵ e Seneca: cfr. Mela 1, 53 [...] *aut venienti obviae adverso spiritu cursum descendentes impediunt (sc. Etesiae)* [...]; Sen. *nat.* 4a, 2, 22 *Si Thaleti credis, etesiae descendenti Nilo resistunt et cursum eius acto contra ostia mari sustinent: ita reverberatus in se recurrit nec crescit, sed exitu prohibitus resistit et quacumque mox potuit in se congestus erumpit*. Per *controversi spiritus* è probabile che Solino abbia ripreso Mela, in cui troviamo l'espressione *adverso spiritu* detta dei venti etesii che spirano in direzione contraria al corso del fiume; comune con Seneca è l'uso del verbo *resistere*,³⁶ adoperato per sottolineare l'azione di opposizione dei venti etesii (tra l'altro l'espressione senechiana *in se congestus* po-

sia perché per altri fiumi, tra l'altro più piccoli, che scorrono in direzione contraria agli etesii, non si verifica la piena che caratterizza invece il Nilo (sulla teoria di Talete cfr. anche Diod. 1, 38, 1-2).

³⁵ Per la presenza, accanto a Plinio, di Mela in questo luogo di Solino cfr. C. Salmasio, *Pliniana* cit., p. 300.

³⁶ Cfr. Lucan. 10, 244-247 *vel quod aquas totiens rumpentis litora Nili/ assiduo feriunt coguntque r e s i s t e r e fluctu:/ ille mora cursus adversique obice ponti/ aestuat in campos*.

trebbe aver ispirato quella soliniana *stipato iam flumine* [in entrambi i casi c'è l'idea di un accumulo di acque tale da determinare l'inondazione];³⁷ da notare inoltre che il verbo *erumpere*, qui adoperato da Seneca, viene successivamente utilizzato da Solino per indicare la fuoriuscita delle acque: cfr. 32, 12 *totam fluctuationem erumpere*³⁸). Ma Solino, anche per l'espressione *aquis in arto luctantibus*, ha verisimilmente ripreso Seneca e, in particolare, *nat.* 4a, 2, 5 *per angusta luctatus*, in cui si parla del Nilo, che, giunto alle Cataratte, si infrange sugli scogli.³⁹ Ci troviamo quindi di fronte ad un caso in cui l'autore dei *Collectanea* ha adoperato un'espressione della fonte mutando però il contesto in cui originariamente si trovava (bisogna osservare, inoltre, che il verbo *intumescere*, che troviamo, detto del Nilo, in Sol. 32, 10, viene adoperato anche da Sen. *nat.* 4a, 2, 19, sempre nella sezione delle *Naturales quaestiones* dedicata al Nilo, anche se non direttamente riferito a quest'ultimo: *Atqui horum montium flumina [sc. i fiumi che scendono dalle Alpi, dai monti della Tracia e del Caucaso] vere et prima aestate intumesunt, deinde hibernis minora sunt*).⁴⁰

Come già sopra detto, anche per la descrizione della seconda causa della piena Solino ricorre all'uso di un linguaggio figurato che lo distingue nettamente dalla fonte pliniana. Questa volta il campo seman-

³⁷ Per il participio *stipatus* riferito ad un fiume cfr. Sol. 37, 1 (si parla dell'Eufrate, la cui descrizione presenta diversi aspetti in comune con quella del Nilo) *Hic (sc. Euphrates) receptus in se aliquot annibus convalescit et stipatus conuenis aquis luctatur cum montis Tauri obiectu, quem apud Elegeam scindit, resistat licet duodecim milium passuum latitudine*; oltre a *stipatus*, in comune con la descrizione della piena del Nilo sono i verbi *luctatur* e *resistat*.

³⁸ Cfr. anche Lucan. 10, 256 *violentum erumpere Nilum*.

³⁹ Poco dopo in Sen. *nat.* 4a, 2, 5 riscontriamo l'espressione *eluctatus obstantia*, detta sempre in riferimento alle Cataratte del Nilo (cfr. anche Verg. *georg.* 2, 244 *aqua eluctabitur*).

⁴⁰ Non pochi spunti trae Ammiano da Solino nel descrivere la teoria di Talete: cfr. 22, 15, 7 *Opinio est celebrior alia, quod spirantibus prodromis perque dies quadraginta et quinque etesiarum continuis flatibus repellentibus eius meatum velocitate cohibita superfusus fluctibus intumescit et reluctantem spiritu controuerso adulescens in maius hinc vi reverberante ventorum, inde urgente cursu venarum perennium progrediens in sublime integit omnia et humo suppressa per supina camporum speciem exhibet maris*.

tico che prevale è quello della ‘lotta’: lo scontro tra le acque del fiume che seguono il loro corso consueto e quelle che vengono spinte in direzione opposta dai venti etesii che spirano dal mare verso le foci del Nilo (particolare, quest’ultimo, su cui Solino sorvola, ma che apprendiamo da Plinio: [...] *ultra in ora acto mari* [...] ⁴¹), viene descritto nei termini di una vera e propria battaglia, come si evince anche dalle scelte linguistiche dell’autore. Viene innanzitutto spiegata la ragione per cui si verifica la piena: le acque del fiume vengono respinte dai soffi degli etesii, per cui il Nilo, non potendo più scorrere con la solita velocità, si gonfia. Sin dall’inizio della descrizione Solino utilizza termini e espressioni che si possono ricondurre al campo semantico della ‘battaglia’: particolarmente suggestiva è soprattutto l’espressione, come sopra visto, di ascendenza senechiana, *aquis in arto luctantibus*, che in maniera molto efficace rappresenta lo scontro delle acque del fiume che si muovono in direzioni opposte a causa dell’azione dei venti etesii. Anche il verbo *promovere*, precedentemente adoperato da Solino nell’espressione *fluorem solitae velocitatis* [...] *promovere*, sovente viene usato in contesti militari: cfr., ad es., *Caes. Gall. 2, 31, 2* [...] *qui (sc. Romani) tantae altitudinis machinationes tanta celeritate promovere et ex propinquitate pugnare possent* [...] (da notare la vicinanza col testo di Solino: *promovere possent* trova corrispondenza in *queat*⁴² *promovere*, così come il termine *celeritas* in *velocitas*); *Hirt. 8, 16, 1 Caesar* [...] *legiones promovet* [...]; *Liv. 2, 30, 12 Consul Romanus nec promovit aciem* [...]; *10, 40, 12 Promovent et Samnites signa*; *Iuv. 2, 159-160 Arma quidem ultra/ litora Iuvernae promovit* [...]; *Quint. inst. 2, 13, 3* [...] *cornua utrimque promoveat* [...]; *Curt. 4, 1, 30* [...] *copias promovit* [...]; *Stat. Theb. 7, 254-255 Mille sagittiferos* [...] */ promovet ecce Dryas*. Notevole si rivela la capacità descrittiva di Solino, che, a differenza delle fonti, rende l’immagine della piena del Nilo palpitante di vita: quasi sembra

⁴¹ Cfr. anche *Sen. nat. 4a, 2, 22* [...] *acto contra ostia mari* [...] e *Aet. Plac. 4, 1, 1* in *DK A 11, 16* (cfr. pure in *Doxographi Graeci* Diels p. 384) [...] διὰ τὸ τὰς ἐκροῦς αὐτοῦ τῆ παροιδῆσει τοῦ ἀντιπαρήκοντος πελάγους ἀνακόπτεσθαι.

⁴² Per *queat* come esempio di arcaismo in Solino cfr. F.J. Fernández-Nieto, *Solino, Colección cit.*, p. 53.

di assistere alla scena delle acque del fiume che lottano in uno spazio ristretto, come se lo scontro avvenisse tra due eserciti schierati in battaglia. A capo di questi due eserciti sono il Nilo, che non riesce a far avanzare le sue acque con la solita velocità ([...] *cum fluorem solitae velocitatis non queat promovere* [...]), e i venti etesii che, soffiando dal mare, spingono le acque in direzione contraria.

Data in termini generali la spiegazione del motivo per cui il Nilo si gonfia, Solino precisa che, quanto più intensamente soffiano i venti, tanto più in alto si solleva il fiume, che da un lato scorre con il suo solito corso e dall'altro viene frenato dal sopraggiungere di masse d'acqua spinte dagli etesii. Ancora abbiamo occasione di apprezzare l'efficacia della descrizione soliniana: particolarmente suggestiva è l'immagine del fiume che è come compresso (*stipato iam flumine*) dall'azione concomitante delle acque che si muovono in direzioni opposte. L'espressione *torrentium pondera* dà pienamente l'idea di grandi masse d'acqua che per l'azione dei venti etesii sopraggiungono a sbarrare il normale corso del Nilo: [...] *venis originalibus*⁴³ *torrentium pondera superveniant*. Occorre registrare anche qui l'uso di un termine come *repugnare*, spesso utilizzato in contesti militari: cfr., ad es., Caes. *Gall.* 3, 4, 2 *Nostri primo integris viribus fortiter repugnare* [...]; *Bell. Afr.* 76, 1 [...] *fortiter repugnante P. Cornelio* [...]; Sall. *Jug.* 92, 3 *pauca (sc. oppida) repugnantibus Numidis capit (sc. consul)*; Liv. 10, 41, 4 *repugnare segniter, ut ab iis quos timor moraretur a fuga*; 28, 23, 1 *Atque haec tamen caedes [...] in armatos repugnantes que edebatur*; Tac. *hist.* 2, 56, 1 [...] *si repugnatum foret* [...].⁴⁴ Dunque, lo scontro violento delle acque determina lo straripamento del fiume: anche il verbo *concurrere*, presente nell'espressione *concurrente violentia*, rientra nel campo semantico della battaglia (cfr. *ThlL* IV, pp. 108-110 s.v. *concurrere: de pugna, impetu, certamine*); difatti, ancor più del precedente *repugnare*, *concurrere* ri-

⁴³ L'aggettivo *originalis* ricorre per la prima volta in Apuleio ed è molto usato dagli autori cristiani (per le coincidenze con il lessico cristiano cfr. *ibidem*, p. 53). Solino è il solo ad usarlo in riferimento a corsi d'acqua.

⁴⁴ Per l'uso di *repugnare* in riferimento alle forze della natura cfr. Lucan. 3, 549-550 *Ut quotiens aestus Zephyris Eurisque repugnat, / huc abeunt fluctus, illo mare* [...].

corre sovente in contesti militari: cfr., ad es., *Caes. civ.* 3, 86, 1 [...] *priusquam concurrerent acies* [...]; 89, 4 *Simul tertiae aciei* [...] *imperavit ne iniussu suo concurreret*; *Sall. Cat.* 60, 2 [...] *maximo clamore cum infestis signis concurrunt*; *Liv.* 25, 18, 13 *infestis equis concurrerunt*; *Tac. ann.* 6, 35, 2 *Inter quae Pharasmanes Orodesque* [...] *clamore telis equis concurrunt* [...]; *hist.* 3, 82, 3 *Concurrere et in campo Martio infestae acies*. Da notare inoltre che si tratta di un verbo usato diverse volte da Virgilio nell'*Eneide* nell'ambito di descrizioni di battaglie: cfr. 10, 361; 431; 691; 715; 12, 315; 503; 571; 724; 771 (cfr. anche *georg.* 1, 489).⁴⁵ L'immagine della battaglia usata per raffigurare lo scontro delle acque del Nilo che muovono in opposte direzioni persiste anche nell'espressione *violentia hinc urgentis elementis hinc resistentis*: i verbi *urgere* e *resistere* coerentemente si inseriscono in questo contesto, in quanto bene suggeriscono l'idea di due eserciti schierati, di cui l'uno incalza e l'altro si difende dall'assalto. Per l'uso di *urgere* in contesto militare cfr., ad es., *Caes. Gall.* 2, 26, 1 [...] *cum septimam legionem* [...] *urgeri ab hoste vidisset* [...]; *Sall. Catil.* 52, 35 *Catilina cum exercitu faucibus urget*; *Hor. carm.* 1, 15, 23-25 *Urgent impavidi te Salaminius/Teucer, te Sthenelus sciens/ pugnae* [...]; *Liv.* 4, 33, 10 *Cum duae acies, duo diversa proelia circumventos Etruscos et a fronte et ab tergo urgerent* [...]; *Tac. hist.* 2, 14, 3 [...] *simul a latere saxis urgeret* [...] *paganorum manus* [...] (è adoperato in riferimento ad un corso d'acqua da *Ov. fast.* 3, 519-520 [...] *gramineo* [...] *campo, / quem Tiberis curvis in latus urget aquis*⁴⁶). Anche per il verbo *resistere* si hanno diversi esempi del suo utilizzo in contesti di natura militare: cfr., ad es., *Caes. Gall.* 7, 24, 5 [...] *ut alii eruptionibus resisterent* [...]; *civ.* 1, 82, 5 *Hac de causa constituerat signa inferentibus resistere* [...]; *Nep. Han.* 5, 1 *Hac pugna pugnata Romam profectus est nullo resistente*; *Liv.* 2, 26, 3 [...] *nec adveniendi peditum*

⁴⁵ Per *concurrere* cfr. *Iust.* 4, 1, 10 *Undarum porro inter se concurrentium tanta pugna est, ut alias veluti terga dantes in imum desiderare, alias quasi victrices in sublime ferri videas*: analoga è in Giustino l'immagine della battaglia applicata allo scontro di acque.

⁴⁶ Cfr. anche *Curt.* 9, 9, 9 [...] *Oceanus* [...] *invehi coepit et retro flumen urgere*.

agmini restitit Sabina legio; Tac. *ann.* 12, 35, 3 [...] *si auxiliaribus resisterent* [...]; da notare in Svet. *Tib.* 25, 4 l'accostamento dei verbi *urgere* e *resistere*: [...] *Germanicum* [...] *ad capessendam rem publicam urgebant, quamquam obfirmate resistentem*. Il contemporaneo scorrere, da un lato delle acque del Nilo che scendono secondo il loro corso e dall'altro di quelle che vengono spinte in direzione opposta dagli etesii, determina il raccogliersi di una grande quantità d'acqua che, tumultuosa, provoca lo straripamento del fiume: [...] *undis exultantibus molem colligi, quae excessus facit*. Ancora una volta opera in Solino una reminiscenza poetica; in particolare viene qui richiamato un luogo delle *Metamorfosi* ovidiane, laddove, per altro, si fa riferimento alla trasformazione di Aci in un fiume: cfr. *met.* 13, 890-892 *tum moles tacta dehiscit/ vivaque per rimas proceraque surgit harundo,/ osque cavum saxi sonat exsultantibus undis*.⁴⁷ La ripresa è evidente non solo per l'uso della medesima espressione (*undis exultantibus*), ma anche per la concomitante presenza del sostantivo *moles*, che nel testo soliniano, come già notato per *torrentium pondera*, contribuisce a sottolineare in maniera concreta la notevole massa d'acqua a cui si deve lo straripamento del fiume.

Riassumendo quindi possiamo dire che anche per la seconda causa della piena del Nilo Solino riprende Plinio, ma il semplice enunciato pliniano diviene lo spunto per l'autore dei *Collectanea* per una descrizione del fenomeno che risulta essere assolutamente originale rispetto alla fonte. Come per la descrizione della prima causa, anche qui Solino contamina il testo pliniano mediante l'utilizzo di altre fonti (Seneca e Mela) e non disdegna, pure in questo caso, le reminiscenze poetiche (Ovidio). Come la prima causa, inoltre, anche la seconda viene descritta mediante un linguaggio figurato, in cui a prevalere è l'immagine della battaglia che si instaura tra le acque del fiume Nilo che scorrono in opposta direzione. A ciò contribuisce l'uso frequente di termini appartenenti al campo semantico della battaglia, dello scontro e della lotta.

⁴⁷ Per la presenza di Ovidio in Solino cfr. F.J. Fernández Nieto, *Solino, Colección cit.*, p. 54, n. 86.

La rassegna delle teorie sulle possibili cause della piena del Nilo si conclude con il riferimento a quella del matematico del I sec. a. C. Timeo, che Solino non nomina, al contrario di quanto fa invece Plinio: cfr. *Plin. nat.* 5, 55 *Timaeus mathematicus occultam protulit rationem*; *Sol.* 32, 11 *Nonnulli adfirmant [...]*.⁴⁸ A differenza della descrizione delle altre due cause della piena, qui Solino non amplifica ma riassume la fonte pliniana: cfr. 32, 11 *Nonnulli adfirmant fontem eius (sc. Nili) qui Phialus*⁴⁹ *vocatur siderum motibus excitari extractumque radii candentibus caelesti igne suspendi [...]* («Alcuni affermano che la sorgente del Nilo, che è chiamata Fialo, viene fatta uscire dai moti degli astri e, tratta fuori dai raggi ardenti, si solleva per effetto del fuoco celeste»); *Plin. nat.* 5, 55 *Phialam appellari fontem eius (sc. Nili), mergique in cuniculos ipsum amnem vapore anhelantem, fumidis cautibus ubi conditur. Verum sole per eos dies comminus facta extrahi ardoris vi et suspensum abundare ac, ne devoretur, abcondi*.⁵⁰ La ripresa pliniana da parte di Solino è evidente: *fontem eius qui Phialus vocatur* riprende *Phialam appellari fontem eius*, così come i termini *extractum* e *suspendi* che troviamo in Solino sono chiaramente derivati da Plinio, in cui leggiamo *extrahi* e *suspensum* (da notare come si passi da *extrahi* a *extractum* e da *suspensum* a *suspendi*). Manca in Solino il riferimento al fatto che il fiume si immerge sotto terra emettendo vapore; inoltre l'autore dei *Collectanea* non fa esplicita menzione del sole, la cui vicinanza in determinati giorni è causa della fuoriuscita delle acque sotterranee del fiume. Solino parla in maniera vaga di *siderum motus* e di *caelestis ignis*, espressione quest'ultima da intendersi come metaforica per indicare il sole.⁵¹ A differenza delle precedenti descrizioni delle cause

⁴⁸ F. Rabenald, *Quaestionum* cit., p. 80, mette in rilievo che Solino tende a non nominare le sue fonti, a differenza di Plinio, il quale in maniera accurata cita le fonti da lui adoperate.

⁴⁹ Per la sorgente *Phialus* cfr. F.J. Fernández-Nieto, *Solino, Colección* cit., pp. 432-433, n. 973: si trattava di una sorgente utilizzata per il culto dell'acqua durante le feste dell'inonazione.

⁵⁰ Sull'influenza che il sole può avere sulla piena del Nilo cfr. *Hdt.* 2, 24-25 e *Sen. nat.* 4a *Lyd.*

⁵¹ Solino è il primo autore in cui l'espressione *caelestis ignis* è adoperata per indicare il sole (cfr. *ThlL* III, p. 69); si trova con questo significato in autori cristiani: cfr. *Hil. in Matth.*

della piena del Nilo, in questo caso Solino non solo manca di originalità rispetto alla fonte, ma risulta essere anche poco chiaro per chi non conoscesse il testo di Plinio. Dal testo di Solino sembra quasi che si parli di una sorgente sotterranea e che le acque di questa sorgente, fatte uscire fuori dai movimenti astrali e dal *caelestis ignis*, siano causa della piena. Inoltre, nel riassunto soliniano manca il riferimento al periodo in cui Timeo sostiene che avvenga la piena (vale a dire all'inizio della canicola, quando il sole entra nel Leone) e la contrapposta opinione dei più, secondo la quale il Nilo è più abbondante quando il sole si dirige verso settentrione e si trova nel Cancro e nel Leone.⁵²

Anche l'espressione successiva all'esposizione della teoria di Timeo risulta poco chiara: [...] *non tamen sine certa legis disciplina, hoc est lunis coeptantibus* («tuttavia non avviene senza una precisa regola, ma quando iniziano le lunazioni»); così come la leggiamo nel testo dei *Collectanea* sembra essere riferita non alla piena del Nilo in generale, ma, in maniera specifica, alla teoria di Timeo.⁵³ C'è anche da dire che questa notizia non è del tutto corrispondente con quanto detto da Plinio, dal quale apprendiamo che con la luna nuova ha solo inizio la crescita del livello del fiume: cfr. *nat. 5, 57 Incipit crescere luna nova* [...]; nel testo della *Naturalis historia* non c'è però dubbio sul fatto che il riferimento sia alla piena del Nilo in generale e non in particolare alla teoria di Timeo. Non credo che Solino possa aver frainteso in ma-

26, 5 e Sulp. *Sev. chron.* 1, 45, 2.

⁵² Cfr. Plin. *nat.* 5, 56 *Id evenire a canis ortu per introitum solis in leonem, contra perpendicularum fontis sidere stante, cum eo tractu absumantur umbrae, plerisque e diverso opinatis largiorem fluere ad septentriones sole discedente, quod in cancro et leone evenit, ideoque tunc minus siccari, rursus in capricornum et austrinum polum reverso sorberi et ob id parcius fluere. Sed Timaeo si quis extrahi posse credat, umbrarum defectus iis diebus et locis sine fine adest.* C. Salmasio, *Plinianae* cit., p. 302 ritiene che con l'espressione *siderum motus* Solino intenda riferirsi al *canis ortus*: «Quosnam heic vocat (sc. Solinus) *siderum motus*? Canis ortus intelligit, et novae lunae, quibus exorientibus sideribus Nilus excitatur. Ergo *siderum motus* pro ortu dixit. Erudite».

⁵³ Anche il Salmasio, *Plinianae* cit., p. 303 mette in evidenza il fatto che qui Solino attribuisce erroneamente alla teoria di Timeo l'idea secondo cui la piena del Nilo si verifica al sorgere della luna nuova: «Plinius expositis variorum scriptorum sententis de causa incrementorum Nili, quarum ultima est, quae auctorem habet Timaeum, de tempore auctus ejus ita scribere infit: *incipit crescere luna nova* [...] *leonem*. At Solinus heic quasi proprium et peculiare hoc assignat opinioni Timaei. Quod absurdissimum».

niera così eclatante il testo pliniano. Si potrebbe allora pensare ad una nota esplicativa, vale a dire ad una glossa penetrata nel testo: è tuttavia da osservare che l'espressione *lunis coeptantibus* riecheggia *incipit crescere luna nova* di Plinio; quindi, se fosse una glossa, si tratterebbe di una annotazione di persona che conosceva il testo pliniano. L'ipotesi più plausibile è forse quella che l'espressione soliniana *non tamen sine certa legis disciplina, hoc est lunis coeptantibus* fosse presente, come glossa marginale o come osservazione posta fra le righe, nel testo della *Naturalis historia* consultato da Solino. Che Solino possa aver consultato un testo dell'opera di Plinio glossato è ipotesi che è stata avanzata da Walter.⁵⁴ Il glossatore potrebbe aver inserito la sua nota di commento proprio in corrispondenza del luogo pliniano in cui si descrive la teoria di Timeo, dal momento che qui (*nat.* 5, 56) come, in maniera più dettagliata, nel successivo paragrafo (*nat.* 5, 57), viene stabilito un rapporto tra la piena del fiume e il passaggio del sole attraverso le costellazioni. La glossa trovata da Solino nel testo di Plinio potrebbe quindi essere stata inserita dall'autore dei *Collectanea* nel proprio testo come conclusione della teoria di Timeo.

Occorre ancora osservare che Plinio, alla fine di *nat.* 5, 56, esprime un giudizio dal quale si evince che egli non dà molto credito alla teoria elaborata da Timeo: *Sed Timaeo si quis extrahi posse credat, umbrarum defectus iis diebus et locis sine fine adest*. Solino, che, come già detto, omette il nome di Timeo, evita anche di riportare questo giudizio espresso da Plinio, secondo un suo consueto modo di rapportarsi alla fonte pliniana: difatti anche in altri casi tralascia il giudizio pliniano sull'argomento trattato.⁵⁵

Se nella descrizione della teoria di Timeo Solino ha riassunto la fonte pliniana, al contrario la amplifica laddove fa riferimento alle diverse fasi della piena determinate dal passaggio del sole attraverso le

⁵⁴ Cfr. H. Walter, *C. Julius* cit., pp. 101-118 (questa ipotesi è stata ribadita dallo studioso nel volume del 1969, pp. 6-8). Cfr., in particolare, quanto detto in *ibidem*, p. 103: «Wir müssen uns vielmehr (dies gilt für Plinius) die Vorlage des Solin als ein Manuskript vorstellen, das mit Randglossen oder mit Bemerkungen zwischen den Zeilen versehen war, von denen Solin natürlich gerne Gebrauch machte».

⁵⁵ Cfr. F. Rabenald, *Quaestionum* cit., p. 79.

varie costellazioni. Per prima cosa sottolinea che la piena è causata dal sole e, subito dopo, mette in rilievo che il Nilo inizia a crescere quando il sole passa attraverso la costellazione del Cancro: cfr. Sol. 32, 12 *verum omnem abscessus originem de sole concipi primosque fieri excessus tumoris, cum per cancrum sol vehatur* («ma a causare tutta la piena è il sole e, quando quest'ultimo passa per la costellazione del Cancro, il fiume inizia a gonfiarsi»); Plin. nat. 5, 57 *Incipit (sc. Nilus) crescere luna nova, quaecumque post solstitium est, sensim modiceque cancrum sole transeunte [...]*. Solino riprende Plinio per quanto riguarda la notizia secondo la quale l'inizio della piena si ha col passaggio del sole attraverso la costellazione del Cancro; varia però la fonte pliniana dal punto di vista formale: *Incipit crescere* è reso da Solino con *primosque fieri excessus tumoris*;⁵⁶ da notare poi, in particolare, come l'espressione pliniana *cancrum sole transeunte* sia resa in maniera più suggestiva mediante l'espressione *cum per cancrum sol vehatur*, in cui è l'immagine del carro del sole che viene trasportato attraverso la costellazione del Cancro, immagine resa mediante l'utilizzo del verbo *vehere*, spesso adoperato proprio per indicare il trasporto su carro.⁵⁷ Particolarmente interessante è quanto osserva C. Salmasio a proposito di questo luogo soliniano. Lo studioso mette in rilievo che il sostantivo *abscessus*, adoperato da Solino per la piena, è termine di uso medico corrispondente al greco ὑπόστημα, con cui si indica l'ascesso.⁵⁸ Il Salmasio ritiene che qui Solino abbia adoperato *abscessus* in senso metaforico: «Inde metaphorice hoc loco fortean *abscessum* vocaverit, quum aquarum Nili tumor de sole conceptus

⁵⁶ Da notare come nei manoscritti della terza classe (SAP²) leggiamo *primamque exultantiam tumoris incipere*, in cui troviamo il medesimo verbo adoperato da Plinio (*incipere*) per indicare la fase iniziale della piena (per la divisione dei codici di Solino in tre classi cfr. T. Mommsen, *C. Iulii Solini Collectanea* cit., pp. LIX-XCIII).

⁵⁷ Cfr., ad es., Cic. *Phil.* 2, 58 *Vehebatur in esse do tribunus plebi*; Sen. *Med.* 32 *Da, da per auras curribus patriis vehi*; Tac. *ann.* 1, 15, 2 *curru vehi haud permisum*.

⁵⁸ Cfr. Cels. 2, 1, 6 [...] *abscessus corporis, quae ἀποστήματα Graeci nominant* [...] (cfr. Ipp. *Aph.* 36; Aristot. *Pr.* 6, 3 885b 31; Thphr. *Od.* 59). Solino è l'unico autore a riferire questo termine all'acqua di un fiume (cfr. *ThlL* I, p. 147).

incipit erumpere [...]».⁵⁹ La metafora ‘medica’ è, tra l’altro, confermata anche dall’uso del sostantivo *tumor*, che è sovente utilizzato proprio come termine medico.⁶⁰ Sulla base di quanto detto dal Salmasio a proposito di questo luogo soliniano, possiamo sottolineare come ancora una volta l’autore dei *Collectanea* ricorra ad un linguaggio figurato nel riferirsi alla piena del Nilo. Questo suo modo di procedere è certamente da considerare come un elemento di originalità rispetto alla fonte pliniana, in cui la descrizione della piena del Nilo appare piuttosto arida e del tutto priva di intenti letterari e retorici.

Ancora di più viene ampliata la fonte pliniana laddove Solino fa riferimento alla fase della piena al momento del passaggio del sole attraverso la costellazione del Leone: cfr. Sol. 32, 12 *postmodum triginta eius partibus evolutis, ubi ingressus leonem ortus siriος excitavit*,⁶¹ *emissis omnibus cumulis totam fluctuationem erumpere* («in seguito, trascorsi trenta giorni, quando il sole, entrato nel Leone, desta la nascita di Sirio, l’acqua accumulata prorompe fuori e tutto il fiume in piena esce con impeto dagli argini»); Plin. nat. 5, 57 [...] *abundantissime autem leonem (sc. sole transeunte)* [...]. Quanto Solino amplifichi Plinio è evidente soprattutto dal fatto che l’autore dei *Collectanea* sostituisce il semplice avverbio *abundantissime* ado-

⁵⁹ C. Salmasio, *Plinianae* cit., p. 303.

⁶⁰ Cfr. Cels. 2, 7, 31, in cui i termini *tumor* e *abscessus* sono messi in relazione fra loro: [...] *si praecordia tumorem mollem habent, neque habere intra sexaginta dies desinunt, haeretque per omne id tempus febris; sed tum in superioribus partibus fit abscessus*. Per *tumor* usato in contesto medico cfr., ad es., Cic. *Tusc.* 4, 81 *oculorum tumor*; Plin. nat. 29, 48 *faucium tumorem*; Vitruv. 8, 3, 5 *strumarum* [...] *tumores*.

⁶¹ C. Salmasio, *Plinianae* cit., p. 306 ritiene che occorra leggere *ubi ingressum (sc. solem) leonem ortus siriος excitavit*, dal momento che non è, a suo giudizio, pensabile che sia il sole a determinare la nascita di Sirio, ma che sia, al contrario, proprio la nascita di Sirio a ravvivare la luminosità solare. Riporta a questo proposito anche un esempio tratto da Plin. nat. 18, 270, in cui, per quel che riguarda Sirio, si dice: [...] *accenditque solem et magnam aestus obtinet causam*. Non credo però che in questo caso sia necessario intervenire sul testo di Solino: difatti non si dice soltanto che è il sole a suscitare la nascita di Sirio, ma che ciò si verifica quando il sole entra nella costellazione del Leone. Intenzione di Solino è dunque quella di indicare il periodo dell’anno in cui avviene questo fenomeno; ritengo che il verbo *excitare* quindi non indichi qui in senso proprio un’azione diretta del sole sulla nascita di Sirio, ma che questa sia suscitata al momento del passaggio del sole per la costellazione del Leone.

perato da Plinio con un'intera espressione: [...] *emissis omnibus cumulis totam fluctuationem erumpere*.⁶² È interessante sottolineare come Solino contaminini questo luogo pliniano con quanto leggiamo poco prima nel testo della *Naturalis historia*, laddove si espone la teoria di Timeo: cfr. *nat. 5, 56 Id evenire a canis ortu per introitum solis in leonem* [...]: a *canis ortu* di Plinio corrisponde *ortus sirios* di Solino, così come *ingressus (sc. sol) leonem* trova corrispondenza nell'espressione pliniana *per introitum solis in leonem*. Non è inoltre da escludere che l'autore dei *Collectanea* avesse presenti anche altri due luoghi pliniani, nei quali si fa riferimento alla nascita di Sirio e in cui si indica anche la data in cui ciò si verifica: cfr. *Plin. nat. 2, 123 Ardentissimo autem aetatis tempore exoritur caniculae sidus sole primam partem leonis ingrediente, qui dies XV ante Augustas kalendas est; nat. 18, 269 [...] XVI kal. Aug. Assyriae procyon exoritur, dein postridie fere ubique confessum inter omnes sidus indicans, quod canis ortum vocamus, sole partem primam leonis ingresso* (in entrambi i luoghi pliniani troviamo il verbo *ingredi*, usato anche da Solino in riferimento all'ingresso del sole nella costellazione del Leone e in 18, 269 troviamo anche l'espressione *canis ortum*, alla quale corrisponde *ortus sirios* di Solino).⁶³ Come detto,

⁶² *Ibidem*, p. 306, a proposito dell'espressione *emissis omnibus cumulis*, osserva: «Verius est, ut scripserit: *emissis omnibus tumulis*, id est, aggeribus». Quindi spiega che i *tumuli*, corrispondenti a quelli che i Greci chiamavano *χώματα*, dovevano essere degli argini artificiali che servivano o a far fuoriuscire o a deviare le acque del fiume in piena: «*Tumuli*, vel aggeres in Nilo sunt [...] quae ad emittendas aquas, aut avertendas fiebant» (propone il confronto con *Diod. 1, 36, 3 Τοῦ γὰρ ὕδατος πραέως φερομένου ῥῥδῖως ἀποτρέπουσιν αὐτόν [sc. Νεῖλον] μικροῖς χώμασι, καὶ πάλιν ἐπάγουσιν εὐχερῶς ταῦτα διατροῦντες, ὅταν δόξῃ συμφέρειν* e *Plin. nat. 5, 58 Cum steteret aquae, apertis molibus admittuntur*, luogo che Solino avrebbe avuto presente). Lo studioso tuttavia non esclude che Solino possa avere scritto proprio *cumulos*, in quanto anche questo termine può essere stato adoperato per indicare terrapieni: «Hic vocavit *tumulos*, vel *cumulos*. Nam *cumulus* etiam σωρός γῆς». Ritengo però che *cumuli* qui indichi l'acqua accumulata del fiume in piena e non terrapieni utilizzati per liberare o deviare le acque del Nilo. Il termine *cumulus* è usato in poesia in riferimento a fiumi: cfr. *Verg. Aen. 2, 496-498 [...] cum spumeus amnis/ exiit [...] fertur in arva furens cumulo [...]*; *Stat. Theb. 9, 344 opposuit cumulo se densior amnis* (cfr. anche *Theb. 9, 466*).

⁶³ Cfr. *Sol. 2, 25*, in cui, parlando del Po, si dice che si ingrossa al sorgere della canicola: *Intumescit exortu canis* [...] (cfr. anche *Plin. nat. 3, 117*).

in questi due luoghi pliniani troviamo anche l'indicazione della data in cui avviene la nascita di Sirio; analogamente Solino riporta la data, che però differisce leggermente da quella indicata da Plinio, e aggiunge anche che i sacerdoti ritenevano che in questo periodo fosse nato il mondo: cfr. Sol. 32, 12 *Quod tempus sacerdotes natalem mundi iudicaverunt, id est inter XIII k. Aug. et XI*. L'aggiunta soliniana al testo di Plinio è, come nota anche Mommsen nella sua edizione, di ignota fonte.⁶⁴ C. Salmasio⁶⁵ fa riferimento a Censorino 21, 6, 10, il quale riporta la data in cui ha inizio la canicola: [...] *ante diem XIII kal. Aug., quo tempore solet canicula in Aegypto facere exortum*. La data indicata da Censorino è molto simile a quella di Solino: non è da escludere che questi due autori possano aver consultato una medesima fonte cronografica.⁶⁶

Dopo aver raggiunto il suo punto più alto, il livello del fiume inizia a scendere quando il sole passa per la costellazione della Vergine e ritorna definitivamente all'interno dei suoi argini nel momento in cui il sole entra nella costellazione della Bilancia: cfr. Sol. 32, 13 *Deinde revocare exitus universos, cum in virginem transeat, penitusque intra ripas suas capere, cum libram sit ingressus* («Successivamente, quando il sole passa nella costellazione della Vergine, fa rientrare tutte le acque fuoriuscite e, una volta giunto nella Bilancia, il fiume ritorna interamente all'interno delle sue rive»).

Anche in questo caso Solino riprende Plinio: cfr. Plin. nat. 5, 57 [...] *et residit (sc. Nilus) in virgine isdem quibus adcrevit modis. In totum autem revocatur intra ripas in libra, ut tradit*

⁶⁴ F.J. Fernández-Nieto, *Solino, Colección cit.*, p. 433, n. 976 sostiene che non sia possibile sapere da dove Solino abbia ricavato questa notizia; ipotizza come possibile fonte uno scritto paradossografico. Lo studioso cita inoltre Porfirio *Nymph.* 24, in cui si dice che in Egitto si riteneva che la nascita del mondo fosse avvenuta nel periodo in cui sorge Sotis, corrispondente a quella che i Greci chiamano 'stella del Cane': Αιγυπτίους δὲ ἀρχὴ ἔτους οὐχ ὑδροχόος, ὡς Ῥωμαίοις, ἀλλὰ καρκίνος· πρὸς γὰρ τῷ καρκίνῳ ἡ Σῶθις, ἣν κινὸς ἀστέρων Ἕλληνας φασί. Νομηνία δ' αὐτοῖς ἡ Σῶθις ἀνατολή, γενέσεως κατάρχουσα τῆς εἰς τὸν κόσμον (cfr. anche C. Salmasio, *Plinianae cit.*, p. 309).

⁶⁵ C. Salmasio, *Plinianae cit.*, p. 307.

⁶⁶ Sulla presenza in Solino di elementi che rimandano a opere di natura cronografica cfr. T. Mommsen, *C. Iulii Solini Collectanea cit.*, pp. X-XIV.

Herodotus, centesimo die. Da notare come Solino vari Plinio attraverso Plinio stesso: il verbo *revocare*, usato dall'autore dei *Collectanea* per indicare che la piena inizia a ritirarsi al passaggio del sole attraverso la costellazione della Vergine, viene invece adoperato da Plinio in riferimento alla definitiva conclusione della piena all'arrivo del sole nella Bilancia.⁶⁷ Identica ricorre nei due autori l'espressione *intra ripas*; al contrario Solino rende mediante l'avverbio *penitus* l'espressione pliniana *in totum*. Manca in Solino il riferimento al fatto che la durata della piena è di cento giorni, secondo quanto riporta Plinio, che cita Erodoto come fonte di questa sua notizia.⁶⁸

L'ultima parte della sezione destinata da Solino alla piena del Nilo riguarda gli effetti che la piena stessa ha sull'agricoltura a seconda del livello raggiunto dal fiume. Manca, rispetto a Plinio, sia il riferimento al fatto che, quando il fiume è in piena, è infausto che vi navighino re o prefetti, sia il riferimento agli strumenti di misurazione del livello delle acque del Nilo.⁶⁹ In 32, 14 Solino osserva che il Nilo è dannoso se la crescita del livello del fiume è troppo abbondante o, al contrario, troppo scarsa; difatti una crescita troppo esigua riduce la fertilità, mentre una piena eccessiva finisce per ritardare la coltivazione della terra: *Hoc etiam addunt pariter eum nocere, sive abundantius exaestuēt sive parcius: cum exiguitas minimum adportet fecunditatis, propensior copia diuturno umore culturam moretur* («Aggiungono anche che il Nilo

⁶⁷ Cfr. C. Salmasio, *Pliniana* cit., p. 309: «Contra Plinius in totum revocari scribit in libra, residere tantum in virgine [...] Solinus loquutionem immutavit, et revocari exitus universos dixit, quum residunt; intra suas ripas autem penitus Nilus capit se, quum in totum revocati sunt».

⁶⁸ Cfr. Hdt. 2, 19, 2 [...] κατέρχεται μὲν ὁ Νεῖλος πληθῶν ἀπὸ τροπέων τῶν θερνέων ἀρξάμενος ἐπὶ ἑκατὸν ἡμέρας [...] (cfr. anche Amm. 22, 15, 12 *Cum autem sol per Cancris sidus coeperit vehi, augetur ad usque transitum eius in Libram diebusque centum sublatius fluens minuitur postea* [...]). È da notare anche che la piena dell'Eufrate descritta da Sol. 37, 2-3 presenta numerosi elementi comuni con la descrizione delle varie fasi della piena del Nilo: *Mesopotamiam opimat inundationis annuae excessibus, ad instar Aegyptii amnis terras contegens, invecta soli fecunditate, iisdem fere temporibus quibus Nilus exit, sole scilicet in parte cancri vigesima constituto: tenuatur cum iam leone decurso ad extima virginis curricula facit transitum*.

⁶⁹ Cfr. Plin. nat. 5, 57 *Cum crescit (sc. Nilus), reges aut praefectos navigare eo nefas iudicatum est. Auctus per puteos mensurae notis deprehenduntur*.

reca danno allo stesso modo sia che la sua piena risulti troppo abbondante, sia che risulti troppo scarsa, dal momento che l'esiguità della piena determina un grado minimo di fertilità, una piena eccessiva invece, a causa della persistente presenza di acqua, ritarda le coltivazioni»).

Il medesimo concetto si trova in Plin. *nat.* 5, 58, anche se questa volta non riscontriamo elementi di stretta somiglianza formale tra i due autori (ciò non esclude però che anche in questo caso si verifichi una dipendenza di Solino dal testo pliniano): *Minores aquae non omnia rigant, ampliores detinent tardius recedendo. Hae serendi tempora absumunt solo madente, illae non dant sitiente. Utrumque reputat provincia.* L'espressione soliniana *pariter eum nocere*, che fa riferimento al danno che l'una e l'altra condizione (livello della piena troppo alto o troppo basso) apporta all'agricoltura, trova una certa corrispondenza nell'espressione *utrumque reputat provincia*, con cui invece Plinio chiude le sue considerazioni di carattere generale sull'influenza della piena sulla coltivazione dei campi. È verisimile che per il verbo *nocere*, riferito agli effetti negativi che la piena potrebbe avere sulle colture, Solino abbia avuto presente un luogo delle *Naturales quaestiones* di Seneca in cui si parla proprio del rapporto tra la crescita del Nilo e l'agricoltura: cfr. *nat.* 4a, 2, 9 *si crevit (sc. Nilus) super debitum nocuit*. Solino, inoltre, sintetizza efficacemente gli effetti di una piena eccessiva o scarsa sulle colture (*cum exiguitas minimum adportet fecunditatis, propensior copia diuturno umore culturam moritur*), rispetto al testo pliniano in cui, a considerazioni di carattere più generale, seguono espressioni che servono a specificare ulteriormente quanto precedentemente affermato (*Minores aquae non omnia rigant, ampliores detinent tardius recedendo. Hae serendi tempora absumunt solo madente, illae non dant sitiente*). A *minores aquae* e *ampliores* corrispondono rispettivamente *exiguitas* e *propensior copia*; inoltre Solino fa semplicemente riferimento alla scarsa fertilità dovuta ad un minore apporto d'acqua, mentre Plinio in maniera più specifica sottolinea che una minore quantità d'acqua è causa di una irrigazione più limitata, per cui il terreno, asciutto, non può essere coltivato. Più vicina al testo di Plinio è invece l'espressione con cui l'autore dei *Collec-*

tanea mette in rilievo come una piena eccessiva, per la persistenza dell'umidità, ritardi le coltivazioni: una certa corrispondenza si può riscontrare tra *diuturno umore* e *solo madente* e tra *culturam moretur* e *ampliores (sc. aquae) detinent* (cfr. anche *serendi tempora absumunt*).

Solino quindi passa in rassegna i diversi livelli della piena: il più alto, il più opportuno e quelli un po' più bassi, con riferimento, per quanto riguarda questi ultimi, agli effetti sulla produzione agricola: cfr. Sol. 32, 15 *Maximos eius exitus cubitis duodeviginti consurgere, iustissimos sedecim temperari, nec in quindecim abesse proventus fructuarios, quicquid infra sit, famem facere* («Il massimo livello della sua piena raggiunge i diciotto cubiti; la misura più giusta è di sedici cubiti, ma fino a quindici non mancano i prodotti della terra; qualunque misura inferiore a questa è causa di carestia»).

Rispetto a Plinio, Solino è meno sistematico nel riportare i diversi livelli della piena: cfr. Plin. nat. 5, 58 *Iustum incrementum est cubitorum XVI [...]* *In XII cubitis famem sentit (sc. provincia), in XIII etiamnum esurit, XIII cubita hilaritatem adferunt, XV securitatem, XVI delicias. Maximum incrementum ad hoc aevi fuit cubitorum XVIII Claudio principe [...]*. Il riferimento al massimo livello di piena raggiunto è posto da Solino all'inizio, mentre Plinio lo pone dopo aver passato in rassegna i singoli casi (manca, inoltre, nell'autore dei *Collectanea* il riferimento cronologico, vale a dire il fatto che la massima piena si è verificata al tempo dell'imperatore Claudio; anzi dal testo di Solino si ha quasi l'impressione che il raggiungimento della misura di diciotto cubiti non avvenne, come apprendiamo da Plinio, solo in un caso, ma che è un'eventualità che più volte si può verificare [l'autore dei *Collectanea* usa infatti il tempo presente (*consurgere*), Plinio adopera invece il perfetto (*fuit*)]⁷⁰); identici sono gli

⁷⁰ Da Erodoto 2, 111, 1 apprendiamo che il Nilo in piena raggiunse i diciotto cubiti al tempo del regno di Ferone: τοῦ ποταμοῦ κατελθόντος μέγιστα δὴ τότε ἐπ' ὀκτωκαίδεκα πύχους [...]. La misura di diciotto cubiti va attribuita al nilometro di Menfi, utilizzato dall'amministrazione imperiale romana per il calcolo annuale delle imposte (cfr. F.J. Fernández-Nieto, *Solino, Colección cit.*, pp. 434-435, n. 979 e P. Heilporn, *Solin 32, 15, et la crue du Nil*,

aggettivi usati dai due autori per qualificare il più opportuno e il più alto livello della piena (Solino però a *iustum* [sc. *incrementum*] preferisce il superlativo *iustissimos* [sc. *exitus*]). Rispetto a Plinio, che sostiene che, se il fiume raggiunge i quindici cubiti, si possa stare tranquilli (*XV securitatem*), Solino più ampiamente sottolinea che se il fiume raggiunge questo livello non mancano i prodotti della terra (*nec in quindecim abesse proventus fructuarios*). L'autore dei *Collectanea* subito dopo però mette in rilievo che un livello più basso può determinare carestia: [...] *quicquid infra sit, famem facere*; il sostantivo *fames* viene ripreso da Plinio, che lo usa però laddove in maniera più specifica si riferisce al livello di piena di dodici cubiti: *In XII cubitis famem sentit* (sc. *provincia*) [...].

Se la massima piena raggiunse i diciotto cubiti, la minima fu di cinque, al tempo della battaglia di Farsalo. A dire il vero dal testo di Solino non apprendiamo che questo fu il livello minimo di piena; il riferimento viene riportato solo per dimostrare che veniva attribuito al Nilo anche il potere di predire il futuro: cfr. Sol. 32, 16 *Dant illi etiam hoc maiestatis, ut portendat futura, quandoquidem Pharsalico bello non fuerit egressus quinque ulnas* («Attribuiscono al Nilo anche il potere di prevedere gli eventi futuri, dal momento che durante la guerra farsalica non superò i cinque cubiti»); Plin. *nat.* 5, 58 [...] *minimum* (sc. *incrementum*) *V Pharsalico bello, veluti necem Magni prodigio quodam flumine aversante*. Il testo di Solino non risulterebbe molto chiaro se non conoscessimo quello della sua fonte: la predizione del futuro riguardava evidentemente la morte di Pompeo, avvenuta proprio in seguito alla sconfitta di Farsalo.⁷¹

«Latomus» [L], 1991, p. 187). Altri autori parlano di una piena che raggiunge i ventotto cubiti (cfr. Plut. Περὶ Ἰσίδου καὶ Ὀσίριδος 43 368B; Aristid. *Or.* 48, 115 Keil) o addirittura i trenta (cfr. Aristid. *Or.* 48, 65 Keil): in questo caso il riferimento è al nilometro di Elefantina (sul nilometro cfr. Strab. 17, 1, 48).

⁷¹ Sul rapporto tra la piena eccezionalmente scarsa del Nilo e la morte di Pompeo cfr. D. Bonneau, *Quelques données sur la crue du Nil*, «Revue des études latines» XXXIX, 1961, pp. 105-111. Sen. *nat.* 4a, 2, 16 dice che il Nilo non aumentò di livello per due anni consecutivi al tempo del regno di Cleopatra: questo fenomeno fu interpretato come preannuncio della caduta della stessa Cleopatra e di Antonio: *Biennio continuo regnante Cleopatra non*

Plinio, prima di concludere il capitolo dedicato alla piena del fiume, riferisce il modo in cui la piena stessa viene sfruttata per l'irrigazione dei campi;⁷² questa notizia manca nel testo di Solino. Quest'ultimo, come Plinio, conclude il suo discorso sulla piena del Nilo facendo riferimento al fatto che è l'unico fiume a non emanare brezze: cfr. Sol. 32, 16 *Iam illud palam est, quod solus ex omnibus nullas expiret auras* («È cosa ormai risaputa il fatto che è il solo fiume che non esali brezze»); Plin. nat. 5, 58 *Idem amnis unus omnium nullas expirat auras*.⁷³ Solino ricalca in maniera evidente Plinio; a differenza della fonte usa però l'espressione *Iam illud palam est*, seguita dalla dichiarativa, e adopera *solus* in luogo di *unus*.

Il rapporto di Solino con Plinio, per quanto emerge dal capitolo sulla piena del Nilo, è molto più complesso di quanto generalmente si sia pensato. Solino certamente riprende Plinio e lo fa anche in maniera palese ricalcando la fonte dal punto di vista formale; non lo si può però semplicemente ritenere un pedissequo imitatore di Plinio: talvolta la fonte pliniana viene contaminata e variata mediante il ricorso ad altre fonti (nel caso specifico, Mela e Seneca); non mancano talora 'poeticismi' (Stazio e Ovidio) e, inoltre, si sono riscontrati anche casi in cui Solino ha contaminato Plinio ricorrendo a Plinio stesso, spostando termini della fonte dal contesto in cui originariamente si trovavano (il mutamento di contesto di un termine desunto dalla fonte si verifica non solo con Plinio ma anche con Seneca). Quello che emerge dall'analisi di questo brano di Solino è anche la sua capacità di ampliare la

ascendisse (sc. Nilum), decimo regni anno et undecimo, constat. Significatam aiunt duobus rerum potentibus defectionem: Antonii enim Cleopatraeque defecit imperium. Tertulliano sottolinea che si attribuiva ai cristiani la colpa di una serie di eventi negativi straordinari, fra i quali anche la mancata piena del Nilo: cfr. *apol.* 40, 2 *Si Tiberis ascendit in moenia, si Nilus non ascendit in rura, si caelum stetit, si terra movit, si fames, si lues, statim «Christianos ad leonem»! Tantos ad unum?* (cfr. W. Capelle, *Die Nilschwelle* cit., p. 327, nn. 4-5).

⁷² Cfr. Plin. nat. 5, 58 *Cum stetera aquae, apertis molibus admittuntur. Ut quaeque liberata est terra, seritur.*

⁷³ La notizia è di derivazione erodotea: cfr. *Hdt.* 2, 19, 3 [...] αὔρας ἀποπνεούσας μόνως πάντων ποταμῶν οὐ παρέχεται (cfr. anche *Amm.* 22, 15, 13 *solusque fluminum auras nullas expirat*).

fonte pliniana, per cui la semplice definizione data da Plinio diviene lo spunto per più ampie e suggestive descrizioni, che si avvalgono per altro di un linguaggio figurato, che manca del tutto nel testo di Plinio: in virtù di questo gusto descrittivo, la piena del fiume viene ora vista come effetto del ‘nutrimento’ che la sorgente del Nilo riceve dalle piogge prodotte dall’azione dei venti etesii, ora invece come una ‘lotta’ che si instaura tra le acque del fiume che seguono il loro normale corso e quelle sospinte controcorrente dal soffiare dei venti etesii. Il tutto viene tra l’altro corredato dall’uso di termini che coerentemente si adattano al linguaggio figurato cui Solino ricorre. Talvolta si può verificare che l’autore dei *Collectanea* riassume la fonte pliniana, finendo per risultare poco chiaro: è il caso, ad es., della descrizione della terza teoria sulle cause della piena del Nilo o del riferimento al fatto che il fiume è dotato anche di virtù profetica. Tuttavia, in generale, è da ravvisare in Solino, rispetto al testo di Plinio, un’originalità che non deriva solo dalla contaminazione col testo di altri autori, ma anche dalla resa stilistica ed espressiva.

Enrica Gallo

*Millesimus trecentessimus
quadragessimus octavus annus est.*

Lettura della *Fam.* I 1 di Francesco Petrarca

L'accesso alla silloge di epistole è segnato dall'ombra della catastrofe del 1348, data sulla quale convergono le direttrici di tre opere petrarchesche di capitale importanza: le *Epystole metriche*, i *Rerum vulgarium fragmenta* e i *Familiarium rerum libri*. L'anno della peste, anno cruciale anche per il Boccaccio, è scelto come limite *ad quem* della *mutatio animi* del Petrarca. Il 1348, infatti, non significa esclusivamente per il Nostro l'esplicarsi di una condizione esterna e 'universale', ovvero l'infuriare della morte nera, ma segna, anche, un avvenimento interno altrettanto fondamentale, come il compimento del quarantaquattresimo anno d'età, che rappresenta, nei calcoli biologico-antropologici medievali, il compimento della «gioventute». Dante aveva scritto nel *Convivio* IV, XXIV 4: «Avemo dunque che la gioventute nel quarantacinquesimo anno si compie».¹

¹ L'intero passo del *Convivio* IV, XXIV 1-8, nel quale è esposto integralmente il concetto sopra accennato è il seguente: «Ritornando al proposito, dico che la umana vita si parte per quattro etadi. La prima si chiama Adolescenza, cioè 'accrescimento di vita'; la seconda si chiama Gioventute, cioè 'etade che puote giovare', cioè perfezione dare, e così s'intende perfetta – chè nullo puote dare se non quello ch'elli ha –; la terza si chiama Senettute; la quarta si chiama Senio, [...]. De la prima nullo dubita, ma ciascuno savio s'accorda ch'ella dura fino al venticinquesimo anno; e però che infino a quel tempo l'anima nostra intende a lo crescere e a lo abbellire del corpo, onde molte e grandi transmutazioni sono ne la perso-

L'incipit della lettera proemiale delle *Familiari* (per la quale è da accettare la data «Patavii, Idibus Ianuariis 1350» offerta dalla tradizione ^β¹) suggerisce, infatti, una *ratio vitae*, ponendo l'accento sul motivo della *fuga temporis*: «Tempora, ut aiunt, inter digitos effluxerunt», che riecheggia Virgilio (*fugit irreparabile tempus*), e Seneca (*quaedam tempora eripiuntur nobis, quaedam subducuntur, quaedam effluunt, Ad Lucil. I 1*). Il tempo edace (*tempus edax rerum*, Ovidio, *Metam. XV, 234*), che viene fermato per un attimo dal morbo del 1348, lo ha privato di due note peculiari della gioventù: la speranza e l'amicizia («*spes nostre veteres cum amicis sepulte sunt*»). Il risultato è una sensazione di insoddisfazione, di incapacità di trovare la quiete, una sensazione di solitudine e povertà («*millesimus trecentesimus*

na, non potete perfettamente la razionale parte discernere. Per che la Ragione vuole che dinanzi a quella etade l'uomo non possa certe cose fare senza curatore di perfetta etade. De la seconda, la quale veramente è colmo de la nostra vita, diversamente è preso lo tempo da molti. Ma, lasciando ciò che ne scrivono li filosofi e li medici, e tornando a la ragione propria, dico che ne li più, ne li quali prendere si potete e dee ogni naturale giudizio, quella etade è venti anni. E la ragione che ciò mi dà si è che, se 'l colmo del nostro arco è ne li trentacinque, tanto quanto questa etade ha di salita tanto dee avere di scesa; e quella salita e quella scesa è quasi lo tenere de l'arco, nel quale poco di flessione si discerne. Avemo dunque che la gioventute nel quarantacinquesimo anno si compie. E si come l'adolescenza è in venticinque anni che precede, montando, ala gioventute, così lo discendere, cioè la senettute, è [in] altrettanto tempo che succede a la gioventute; e così si termina la senettute nel settantesimo anno. Ma però che l'adolescenza non comincia dal principio de la vita, pigliandola per lo modo che detto è; ma presso a otto mesi dopo quella; e però che la nostra natura si studia di salire, e a lo scendere raffrena, però che lo caldo naturale è menomato, e potete poco, e l'umido è ingrossato (non però in quantitate, ma pur in qualitate, si ch'è meno vaporabile e consumabile), avviene che oltre la senettute rimane de la nostra vita forse in quantitate di dieci anni, o poco più o poco meno: e questo tempo si chiama senio. Onde avemo di Platone, del quale ottimamente si può dire che fosse naturato, e per la sua perfezione e per la fisionomia (che di lui prese Socrate quando prima lo vide), che esso vivette ottantuno anno, secondo che testimonia Tullio in quello De Senectute [...]. Veramente, si come di sopra detto è, queste etadi possono essere più lunghe e più corte secondo la complessione nostra e la composizione; ma, come elle siano, in questa proporzione, come detto è, [in tutti si trovano, e questo] in tutti mi pare da servare, cioè di fare l'etadi in quelli cotali e più lunghe e meno, secondo la integritade di tutto lo tempo de la naturale vita. Per queste tutte etadi questa nobilitade, di cui si parla, diversamente mostra li suoi effetti ne l'anima nobilitata; [...]; e però altri costumi e altri portamenti sono ragionevoli ad una etade più che ad altra, ne li quali l'anima nobilitata ordinatamente procede per una semplice via, usando li suoi atti ne li loro tempi ed etadi, si come a l'ultimo suo frutto sono ordinati. E Tullio in ciò s'accorda in quello De Senectute» (D. Alighieri, *Opere minori*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979, pp. 815-825).

quadragesimus octavus annus est, qui nos solos atque inopes fecit»): l'espressione *solos atque inopes* è ripresa da Cicerone (*imbecillus et solus*, stanco e solo; *inops amicorum*, privo di amici), che utilizza *solus* e *inops* nell'accezione di «privo di compagnia». Petrarca unisce i due termini in un'unica espressione. La mancanza da lui avvertita è tale da fargli affermare iperbolicamente: «neque enim ea nobis abstulit que Indo aut Caspio Carpathio ve mari restaurari queant», ovvero tutte le ricchezze che contengono i mari non basterebbero a colmare la perdita accusata. L'immagine dei mari ricchi di gemme e di pietre preziose può essere stata tratta da Boezio (*Cons. Phil.* 10, *Carm.* 9, vv. 10-15) che, secondo il processo imitativo del Petrarca, in questa lettera viene reso irriconoscibile:

Non quidquid Tagus aureis harenis
 Donat aut Hermus rutilante ripa
 Aut Indus calido propinquus orbi
 Candidis miscens virides lapillos,
 Inlustrent aciem magisque caecos
 In seras conduntanimos tenebras.

Nel carme di Boezio, accanto all'Indo sono nominati due fiumi, il Tago e l'Ermo, che Petrarca sostituisce con due mari: il Caspio e il Carpatico. Le ultime perdite sono state irreparabili («irreparabiles sunt ultime iacture»), e ogni ferita che la morte infligga è insanabile: «et quodcunque mors intulit, immedicabile vulnus est».

Petrarca conclude la prima parte della lettera con un'osservazione categorica: «Unum est solamen: sequemur et ipsi quos premisimus» (questo stilema, «quos premisimus», si trova sovente in Seneca e da lui passò nella *consolatio* cristiana). Tutto si traduce in un'attesa che egli definisce «molesta», riprendendo la posizione di Seneca (*contra spem expectationeque*), che nomina anche la speranza e che Petrarca utilizza, collocando i due termini agli antipodi del discorso.

Se l'*incipit* della lettera presentava un quadro desolante di morte e sconsolazione, l'attacco della seconda parte ci descrive il Nostro alla stregua di un viandante sul punto di fare i bagagli («ego iam sarcinulas

compono»), nell'atto di selezionare cosa portare con sé, cosa dividere tra gli amici, cosa dare alle fiamme. L'immagine del viandante è evidentemente cara al Petrarca che, in questa stessa lettera, usa espressamente il termine *viator* (*Fam.* I 1, 4) e si definisce «esule», assimilandosi ad Ulisse e mescolando, così, immagini della mitologia greco-antica con stilemi cristiani. Interessante in questo passo è sottolineare il diminutivo (non del latino classico) «sarcinulas» (*sarcinula, ae*, «fardelletto», «fagottino»: *aptis sarcinulis*, Catull. 28, 8), da *sarcina*, che Petrarca adopera sia nel latino che (traducendolo) nel volgare: lo troviamo, infatti, in *R. v. f.* LXXXI 1-2 («Io son sì stanco sotto 'l fascio antico/ de le mie colpe et de l'usanza ria») ed in *Epyst.* I 6, 101-102 («dum subiit vacuum curarum sarcina pectus/ illa prior»), riferito all'amore per Laura. *Sarcina*, come «peso del corpo», è vocabolo tipicamente agostiniano. Per il concetto (occorre prima alleggerirsi dei vecchi pesi, e poi partire), Petrarca ricorda anche Seneca, *Ad. Lucil.* XXVIII 2: *Onus animi deponendum est: non ante tibi ullus placebit locus.*

Il piccolo bagaglio messo a punto assume anche la valenza figurativa delle esperienze trascorse che, nello specifico, si materializzano e lasciano una traccia nelle opere approntate negli anni passati. La sua ricchezza, dalla quale, in parte, si sente impedito, consiste, infatti, in una «accozzaglia» (definita «suppellex» prendendo a prestito il termine dal gergo domestico-militare) di scritti «sparsa quidem et neglecta» che, con falsa modestia e noncuranza, egli descrive roscichiati dai topi, dalle tignole e dai ragni. Anche nella figurazione degli stuoli di animali molesti Petrarca si rifà ad una fonte illustre: Virgilio, *Georg.* IV 246-47: *aut dirum tiniae genus, aut invisā Minerva/ laxos in foribus suspendit aranea cassis*, aggiungendo al richiamo erudito l'«importunus mus» e alludendo al mito di Aracne nella descrizione dell'*aranea* ricordata per essere «inimica Palladis» (ovvero della sapienza, della poesia).

Gli scrigni sono pieni di muffa, e srotolare manoscritti fa sì che il poeta si copra di polvere: «Perquisivi situ iam squalentes arculas, et scripturas carie semesas pulverulentus explicui». L'utilizzo di *arcula*,

ovvero di un sostantivo che va a designare propriamente un contenitore di gioie per lo più appartenente a matrone (Cicerone, infatti, dirà in *Off.* 2, 25 *arcula muliebris*), tradisce l'importanza e il pregio che il Petrarca attribuiva alle sue carte ma, nello stesso tempo, con «squalent» va a denotare un distacco da queste ultime, un distacco, si badi, voluto, cercato attraverso la parola piuttosto che avvertito nella realtà. Inoltre, il passo ci spinge ad un'altra notazione: ovvero la puntuale descrizione di sensazioni fisiche proprie di un cambiamento di residenza denuncia la consuetudine dell'autore a mutar luogo di frequente. Sicuramente, l'avvenimento più recente che lo aveva visto fare i bagagli era l'abbandono della Provenza per l'Italia nel 1347, abbandono che voleva dire distacco dal suo ruolo di intellettuale asservito al cardinale Colonna e distacco da Laura e dalle velleità della poesia giovanile (come è testimoniato dal sonetto 34 dei *R.* v. *f.*).

Ma non tutti gli *iuvenilia* vengono dati alle fiamme: con tenacia e assiduità Petrarca si risolve a passare in rivista i suoi lavori, in alcuni dei quali riesce appena a riconoscersi, non tanto per il loro contenuto quanto per i cambiamenti avvenuti in lui; in altri lavori, invece, rivede una parte di sé a lui cara, riuscendo ad andare indietro con la memoria.

Petrarca afferma, di seguito, che parte degli scritti erano in libera prosa, parte legati al metro di Omero (perché raramente gli accadeva di seguire le norme di Isocrate), parte ancora, destinati a dilettare le orecchie del volgo, erano soggetti a loro leggi particolari; il qual genere, già trattato dagli antichissimi Greci e Latini (sappiamo in realtà come per i loro canti popolari i Greci e i Romani si siano valse soltanto di poesia ritmica), tornato in vita non molti secoli fa, come si crede, presso i Siciliani, in breve si diffuse per tutta Italia e più in là:

Et erat pars soluto gressu libera, pars frenis homericis astricta, quoniam yso-
craticis habenis raro utimur; pars autem, mulcendis vulgi auribus intenta, suis et
ipsa legibus utebatur. Quod genus, apud Siculos, ut fama est, non multis ante se-
culis reatum, brevi per omnem Italiam ac longius manavit, apud Grecorum olim
ac Latinorum vetustissimos celebratum; siquidem et Athicos et Romanos vulga-
res rithmico tantum carmine uti solitos accepimus.

Il passo è stato oggetto di numerose interpretazioni, spesso contrastanti.² Il latino veniva considerato da Petrarca come lingua artificiale, opera di inventori ben determinati.³ Inoltre, alcuni passi di lettere di Petrarca confermano che per lui latino e volgare erano un'unica lingua; come, ad esempio, un passo della famosa lettera al Boccaccio su Dante (1359), *Fam.* XXI 15, 24:

Unum est quod scrupulosius inquiringibus aliquando respondi, fuisse illum sibi imparem, quod in vulgari eloquio quam carminibus aut prosa clarior atque altior assurgit; quod neque tu neges, nec rite censentibus aliud quam laudem et gloriam viri sonat. Quis enim, non dicam nunc, extincta complorataque iam pridem eloquentia, sed dum maxime floruit, in omni eius parte summus fuit? Lege Senecae *Declamationum* libros: non id Ciceroni tribuitur, non Virgilio non Salustio non Platoni. Quis laudem tantis ingeniis negatam ambiat? Uno in genere excelluisse satis est.

Dunque, non una distinzione per lingue, ma per aspetti tecnico-formali e di stile all'interno di un'unica *eloquentia*, e quindi con ogni probabilità di un'unica lingua. E la stessa tripartizione («uterque stilus [...] latinus» e stile volgare) compare in un passo di *Sen.* V 2:

cum eidem mihi [...] aliquando contraria mens fuisset, totum huic vulgari studio tempus dare, quod uterque stilus altior latinus eo usque priscis ingeniis cultus esset ut pene iam nihil nostra ope vel cuiuslibet addi posset; at hic, modo inventus, adhuc recens, vastatoribus crebris ac raro squallidus colono, magni se vel ornamenta capacem ostenderet vel augmenti.

Inoltre, si può notare una corrispondenza tra le espressioni riferite a Cicerone e a Virgilio («romani duces eloquii», *Fam.* XII, 3, 18; «Cicerone [...] nostri princeps eloqui», *Fam.* XXI 10, 12; Virgilio «ingenio inter primos, nulli secundus eloquio», *Fam.* XIV 1, 17 e «poetice vie dux», *Fam.* IV 4, 5) e quella riferita a Dante, detto in *Sen.* V 2 «ille nostri eloquii dux vulgaris». Petrarca, quindi, opera una tripartizione all'interno dell'*eloquentia*: Dante si affianca a Cicerone e a Virgilio

² Noi ci rifaremo alla lettura che Silvia Rizzo espone in *Petrarca, il latino e il volgare*, «Quaderni petrarcheschi» VII, 1990, pp. 7-26.

³A riprova di ciò cfr. *Sen.* XII 2 a Giovanni Dondi dell'Orologio del 17 novembre 1370, *Epyst.* II 10, 201-203 (c.a. 1344), *Fam.* XVI 14, 7 (12-13) e *Sen.* IX, 1 a Urbano X.

come *dux* dello stile volgare, che egli distingueva accanto alla prosa e alla poesia latine. Per Petrarca, dunque, la scelta tra latino e volgare non era una scelta tra differenti lingue, ma tra diverse possibilità o registri linguistici. Nel distinguere tra *genera* o *partes* dell'eloquenza, prosastico, poetico (entrambi latini) e ritmico (volgare), il Petrarca si mostra tributario della triplice articolazione presente nelle *artes dictandi* medievali, nelle quali il *dictamen* si articolava in tre specie, *prosaicum*, *metricum*, *rhythmicum*, cui si aggiungeva talora, come quarta specie, un genere misto, il *prosimetrum*.

Il Petrarca, poiché condivideva l'opinione medievale che il latino fosse una *locutio secundaria* e *artificialis*, creata da inventori ben determinati per le necessità della comunicazione, doveva necessariamente ammettere che anche gli antichi Romani avessero accanto ad esso un volgare, una lingua naturale appresa dalle nutrici. Quando lesse la glossa di Servio a Verg., *Georg.*, II 385-386 (*coloni/ versibus incomptis ludunt*): *id est carminibus Saturnio metro compositis quod ad rhythmum solum vulgares componere consuerunt*, a proposito dei *vulgares* che erano soliti comporre solo poesie ritmiche, dovette credere di trovare in essa un precedente antico anche per il genere della poesia ritmica volgare, quello rinato con la Scuola siciliana. Così il Petrarca poteva sostenere essere i *Rerum vulgarium fragmenta* un'operazione umanistica pur essa, e che nell'antichità sarebbero esistite una poesia dotta metrica e una poesia volgare ritmica: la prima è madre delle *Epystole*, del *Bucolicum carmen*, dell'*Africa*; la seconda giustifica i *Rerum vulgarium fragmenta* e i *Triumphs*. Il Petrarca stabiliva fra il genere della poesia volgare «rinato» con la Scuola siciliana e con i componimenti ritmici anziché quantitativi dei *vulgares* antichi di cui parlavano Virgilio e Servio, un'equivalenza sia di forma metrica che di lingua. «Soluta gressu libera e frenis homericis astricta» indicano rispettivamente prosa e poesia quantitativa latine; mentre le «ysocraticae habene» sono i carmi in esametri rimati a coppie.

L'insieme delle carte «*variarum rerum*», numerose e, nello stesso tempo, come vuole descrivercele con pittoresca efficacia, confuse, viene indicato con un altro termine che deriva dal gergo militare: «col-

ludio», che significa, appunto, «confusione», «miscuglio», e rafforza l'aggettivo *varius*. Lo utilizzano Livio (*Ab urbe condita* 4, 2, 5, *colluvio gentium* nel senso di «miscuglio impuro») e Cicerone (*Vat.* 23, in *colluvio Drusi*, nel senso di «caos»). Per diversi giorni fu occupato nel cercare di conferire un ordine alla farragine di cose varie ma, alla fine, malgrado la tenerezza («dulcedo») e l'amore («amore insito») che provava per tutte le sue opere (che definisce «inventiones»), fu vinto dalla *caritas* per le maggiori («maiorum operum»), pur se da troppo tempo interrotte e che, letteralmente, erano sospese nelle sue mani («de manibus meis pendent»), ovvero dipendeva da lui il riprenderle. Associando *pendere* a *manus* Petrarca indica la dipendenza esclusivamente da sé stesso dei propri lavori, e la sua assoluta autonomia e libertà nel poter gestire il proprio *otium* letterario, come è già implicito nella domanda retorica di § 4: «Et quid [...] prohibet velut e specula fessum longo itinere viatorem, in terga respicere et gradatim adolescentie tue curas metientem recognoscere?».

Non ha nessuna resistenza esterna nel riprendere le carte della giovinezza («adolescencia») che è «tue» (ovvero solo «sua», come solo «suoi» sono i lavori ripresi), e a soppesarle e passarle in rassegna, poiché egli non è vincolato da altri obblighi. Ricco, ormai, di esperienze, «fessum longo itinere», può concedersi una tregua, uno spazio proprio che, grazie alla sua condizione di *viator* (*pellegrinus mundi*), gli permette di guardare dall'alto, ovvero di padroneggiare il suo passato e di fare attraverso le parole consegnate alle sue pagine un consuntivo del viaggio personale compiuto durante la gioventù. È in questo atteggiamento che il 'cristianissimo' Petrarca, cappellano di casa Colonna fino al 1347 e beneficiario di rendite ecclesiastiche sino alla fine della sua vita, dimostra tutta la sua prorompente laicità, poiché l'iniziativa di riguardare i suoi scritti non è attribuita a Dio ma alla stessa volontà del poeta, al suo desiderio di concludere opere iniziate tempo prima, che lo riportano su una strada *diutius* abbandonata.

Proprio la capacità del Petrarca di far coincidere vita e opere, legandole in un nesso inscindibile, rende possibile l'assoluta soggettivazione di queste ultime, che sono, in realtà, una vera e propria *longa*

manus dell'autore. Con «maiorum operum» Petrarca si riferisce all'*Africa* e al *De viris illustribus*.

La risoluzione di dedicarsi esclusivamente alle opere che egli considera maggiori è dettata anche dal pensiero della brevità della vita, motivo seneciano ed agostiniano; nel III libro del *Secretum*, Petrarca fa dire ad Agostino che egli non è più così giovane: «Et tu michi crede: non adeo, ut tibi videris forsitan, puer es maior pars hominum hanc, quam tu nunc degis, etatem non attingit»; conviene, inoltre, con Seneca (*Ad Lucil.* 49,9 *mors me sequitur fugit vita*) che non c'è nulla di più fuggevole della vita, nulla di più imminente che la morte.⁴

Pensò («subiit animum») anche ai *fundamenta* che aveva gettato («iecissem fundamenta») e a quanto gli rimaneva ancora di fatiche e di veglie («quid michi laborum vigiliarumque restaret»), e gli parve («visa est») temerità («temeritas») anzi pazzia («imo vero insania») contenere («amplecti») in uno spazio di tempo così breve e incerto tanti e così lunghi e certi travagli («in tam brevi et incerto tempore tot longos certosque labores»). Vi è un'opposizione speculare tra il «tempus breve et incertum» (ritorna il motivo seneciano della brevità della vita) e i «labores longi et certi» (tra l'altro, al singolare *tempore* viene contrapposto il plurale *labores*, che ne accresce la difficoltà e calca sulla fatica della moltitudine di lavori che dovrebbero essere compiuti in un unico tempo, ovvero in una sola vita, concessa ad un solo uomo; quindi il tempo viene umanizzato, in contrasto con i *labores* che Petrarca ritiene quasi sovrumani, ovvero non realizzabili se sommati e se affrontati esclusivamente da lui). Inoltre, egli ritiene infruttuoso distrarre in cose diverse un ingegno che è appena sufficiente a ciascuna cosa in sé.

Il Petrarca, poi, fa cenno ad un'altra fatica che lo attende, alludendo probabilmente alla decisione di recarsi a Roma in occasione del Giubileo (indetto da Clemente VI con bolla del 27 gennaio 1347). Pe-

⁴ A questo proposito si possono ricordare *Rime* CCLXXII 1-2 e, inoltre, *Secretum* III 186, a cura di E. Fenzi, Milano, Mursia, 1992, p. 254, in cui Agostino dice a Petrarca: *Cogita fugam temporis, quam nemo est qui verbis equare possit. Cogita mortem certissimam, atque horam mortis ambiguam, omni tempore, omnibus locis impendentem. Cogita in hoc uno falli homines, quod differendum putant quod differri non potest [...] supremum.*

trarca aveva caldeggiato tale richiesta nel 1342 con l'*Epistola metrica* II 5, e si recò a Roma nell'ottobre del 1350, come si può rilevare dalla *Fam.* XI, 1 Petrarca conclude dicendo che è più sicura la lode nei fatti che nelle parole («plus laudis est in actionibus quam in verbis»), e-cheggiando Seneca *Ad Lucil.* 16 3: *philosophia [...] non in verbis sed in rebus est* (anche *Ad Lucil.* 20 2).

Nel passo successivo ritorna il motivo topico delle fiamme (questa volta richiamato ricorrendo ad una metonimia: «Vulcano») come conseguenza della risoluzione presa di selezionare le varie carte. Con precisione egli indica il genere degli scritti consegnati a Vulcano: «mille, vel eo amplius, seu omnis generis sparsa poemata seu familiares epystolas. Quid multa? Incredibilem forte rem audies, veram tamen: mille, vel eo amplius, seu omnis generis sparsa poemata seu familiares epystolas – non quia nichil in eis placuisset, sed quia plus negotii quam voluptatis inerat – Vulcano corrigendas tradidi».

Le poesie «generis sparsa» e le lettere familiari, dopo le affermazioni precedenti, verrebbero, quindi, ad occupare l'ultimo posto nella graduatoria di gradimento e di importanza delle opere catalogate mentalmente dal Petrarca. Ma è noto che quanto ciò che Petrarca vuole far apparire un semplice *ludus*, in realtà, acquista connotazione di vero e proprio capolavoro. Inoltre, queste parole gettano una luce sull'officina scrittoria del Petrarca, il quale, sicuramente, prima di esternare qualcosa di proprio, lo sottoponeva ad un inflessibile e rigoroso *labor limae*, per cui si comprende come la quantità andasse inevitabilmente ad inficiare la qualità. Infatti, l'opera non è solo frutto di diletto ma anche di fatica, «sed quia plus negotii quam voluptatis inerat». Petrarca ammette, infatti, di seguito, che tra gli scritti esclusi ve ne erano di preziosi, adoperando la metafora della nave troppo carica che, trovandosi in alto mare, si risollewa disfacendosi delle merci preziose.

Ed ecco che il poeta ci fa entrare nei *penetralia* della gestazione delle *Familiari* e delle *Epystole metriche* che, pur non essendo tra le opere maggiori, si erano sottratte alla vittoria del tempo: «cunta vincenti senio resisterant». Si rivolge a questi scritti come se fossero cosa viva, riferendosi ad essi in tal modo: «Is ego indulgentior fuit»; e co-

me un *dictator* o un inquisitore (sempre presente l'immagine dell'intellettuale che osserva dall'alto) le grazia dal rogo: poiché, a suo dire, non gli imponevano lavoro alcuno (in realtà la disposizione delle due raccolte lo occupò per lungo tempo). Inoltre, designa chiaramente i destinatari delle due raccolte: Socrate (ovvero il musicista Ludovico von Kempen) per le *Familiari* e Barbato da Sulmona per i tre libri delle *Epystole metriche*. In questa operazione egli segue la promessa che aveva assunto coi due amici, che gli pare di visualizzare nell'atto di impedirgli di «dare al fuoco la parola data e le loro speranze» («ne fidem meam et spes vestras»). Quindi, le opere succitate hanno come progenitori la *fides* e la *spes*. Affida, dunque, alla disponibilità di Socrate le lettere, alle quali riconosce come unica qualità quella di saper suscitare la benevolenza del lettore attraverso il ricordo dell'autore che portano impresso; sono apprezzabili, quindi (e questa è la solita 'modestia' del Petrarca), non per loro intrinseci pregi, ma per la capacità di risvegliare l'amicizia, che farà sì che, rispetto ad opere di estranei, saranno osservate con uno sguardo più benevolo da colui che ne conosce l'animo.

Di scorcio, nel citare un passo di Apuleio, *Metam.* I 1 (*Lector, intende: letaberis*), ne nega il suo utilizzo dicendo che non oserebbe mettere innanzi le parole del Madaurense («unde enim michi id fiducie, ut lectori delectationem letitiam ve pollicear?»). E, continuando, Petrarca si esprime in tal modo: «Quid enim refert quanta sit forma nonnisi amantis iudicium?».

Da ciò si deduce che proprio la perizia di un intellettuale di professione del livello dell'autore richiede (e sembrerebbe un controsenso) che la presentazione di un'opera monumentale come le *Familiari*, alle quali viene affidato anche il gravoso compito di delineare la biografia dello scrivente, debba essere ammantata, con un sottile artificio retorico, di un velo di modestia, e che tutti i meriti del lavoro debbano essere attribuiti al lettore, non allo scrittore.

Petrarca vuole rassicurare il destinatario dell'assoluta semplicità e, direi, limpidezza degli scritti a lui dedicati, dai quali egli tenta ulteriormente di eliminare ogni sospetto di gravame retorico, dicendo:

«Nulla hic equidem magna vis dicendi; quippe que nec michi adest, et quam si plane afforet, stilus iste non recipit», e li paragona alle epistole e alle altre opere ciceroniane (le opere filosofiche, *De republica, Tusculanae, De finibus, De natura deorum, Academica, Hortensius, De amicitia, De senectute*, ecc.), alle quali si confà «uno stile piano e temperato», e che egli distingue dalle orazioni.

Anche Catone viene portato ad esempio di *vis oratoria*, che egli usò spesso per gli altri e quarantaquattro volte per sé. La notizia si legge in Plinio *N. H.* VII 27, 100: *Itaque sit proprium Catonis quater et quadragens causam dixisse, nec quemquam saepius postulatum et semper absolutum*. Petrarca ripeté altrove questo dato, ad esempio in *Rer. mem.* I 20 5 e in *De viris, Cato* 6. Il riferimento a Plinio va comunque integrato con ciò che scrive Livio (*Ab urbe condita* XXXIX 40 8): *Orationes [Cato] et pro se multae et pro aliis et in alios*.

Petrarca si dichiara scevro da questo uso virulento dell'eloquenza: «quod quidem genus inexpertum michi est»; non avvezzo al genere oratorio e libero dalla necessità di dover difendere la propria fama, pur se talvolta attaccata con sordi mormorii e con anonimi sibili («nam et a reipublice muneribus abfui et fama mea, tenui murmure forsán interdum et sibilis lacessita clandestinis, nullum hactenus quod ulciscerer vel vita rem iudicarium vulnus exceptit; et verbalem ferre opem alienis vulneribus non est nostre professionis»). Inoltre, egli dichiara di essere stato lontano dalle cariche pubbliche ma, sicuramente, il suo lavoro di diplomatico e di familiare del cardinale Colonna lo portò molto vicino ad esse. In più, anche il tentativo fatto da lui, e testimoniato da *Fam.* XIII 5, di diventare segretario apostolico conferma le sue aspirazioni, latenti e poi frustrate, ma certamente presenti, di avvicinarsi più direttamente alle stanze del potere. In linea con la sua scelta giovanile di rinunciare agli studi giuridici, egli si dichiara incapace di andare per i tribunali e dare a prestito la propria parola, nemico del foro, sprezzatore del denaro e amante della solitudine e del silenzio (facendosi, in questo, discepolo della lezione espressa nel *De otio* e nel *De tranquillitate animi* di Seneca, che trova una ripresa più macroscopica nei suoi *De vita solitaria* e *De otio religioso*). Il dichiararsi «pe-

cunie contemptorem», sprezzatore del denaro, è un altro tassello nella costruzione della sua ‘maschera’ intellettuale, poiché, in realtà, il Petrarca non conobbe ristrettezze economiche, e la prosperità della quale godette fu sicuramente una componente importante nel raggiungimento di risultati così elevati nelle lettere e nella vita. Ma un’autobiografia ideale richiede questi *escamotages* che innalzano e nobilitano l’animo dello scrivente, con *topoi* ben assimilati dalla tradizione.

Dopo aver fugato dall’opera ogni sospetto di artificio retorico ovvero di finzione, di ampollosità e di aggressività, e anche ogni pretesa di aulicità, Petrarca definisce i suoi scritti dettati in uno stile semplice, domestico e familiare che, spera, risconterà l’approvazione dell’amico. Naturalmente egli prevede anche attacchi non benevoli, e si scherma dietro la sua volontà di piacere a pochi: «Quomodo autem omnibus placerem, cui placere paucis semper studium fuit?».

Elenca, poi, i tre veleni che nuocciono a un giudizio veritiero: l’amore, l’odio, l’invidia. In questo elenco di possibili ostacoli ad un giudizio obiettivo probabilmente Petrarca riecheggia Seneca (*Ad Lucil.* 14 10): *Tria deinde ex praecepto veteri praestanda sunt ut vitentur: odium, invidia, contemptus*. Tuttavia, egli ipotizza che l’amico pensi di tenere per sé le *nugae* (come si esprime Catullo per indicare le sue poesie: «inezie», «cose di poco conto») che gli ha dedicato, ricercandovi i ricordi di loro e dei loro, e ciò, a suo dire, sarebbe una cosa molto grata per lui, e il desiderio di Socrate verrebbe appagato. Altrimenti come potrebbe pensare che un amico, che non è altro se non un altro se stesso («quonam modo amicum licet, nisi sit idem alter ego»: l’espressione, che circola continuamente in Petrarca, echeggia quella di Cicerone nel *De am.* 21 80: *est enim [amicus] is qui est tamquam alter idem*), possa leggere senza noia queste sue cose, che egli definisce diverse e spesso contrarie, nelle quali vario è lo stile, varia l’intenzione dell’autore che le dettava con animo ora lieto, più spesso triste, variamente atteggiando la forma secondo la varietà dei concetti pensati?

Le epistole nascono, quindi, sotto il segno della *varietas* sia di stile sia d’animo e, proprio per questo, si rivolgono ad un unico o a pochi interlocutori, come altri antecedenti illustri. Petrarca nomina Epicuro,

Cicerone e Seneca. Epicuro viene detto «philosophus vulgo infamis sed maiorum iudicio magnus», filosofo malfamato presso il volgo ma grande a giudizio degli antichi, ovvero considerato *infamis* dal volgo per le fuorvianti interpretazioni della sua dottrina del piacere, ma *magnus* dai *maiores* e dallo stesso Petrarca che, sia in questo luogo che altrove, segue in ciò il parere di Seneca. Ad esempio nel *De vita sol.* I, 5 dice: «Epycurus [...] quibusdam licet opinionibus infamatus, magnorum tamen iudicio magnus vir», ricalcando Seneca, *De vita beata* 13 5: *Itaque non quod dicunt plerique nostrorum, sectam Epicuri flagitiorum magistrum esse, sed illud dico: male audit, infamis est, et immerito.* E sempre da Seneca (*Ad Lucil.* 18 9, 6 6 e 79 15) Petrarca trae il nome dei destinatari delle lettere del filosofo del Κῆπος (del Giardino): Idomeneo di Lampsaco, ministro del re di Tracia Lisimaco, e Polieno e Metrodoro, due dei maggiori discepoli di Epicuro (Seneca, *Ad Lucil.* 18 9, 6 6 e 79 15). In realtà, Epicuro indirizzò le sue lettere anche ad Erodoto, Pitocle e Meneceo, ma Petrarca non li cita poiché, non padroneggiando il greco, dipende per quest'ultimo da fonti latine. Per Cicerone sono citati come destinatari delle sue epistole M. Giunio Bruto, celebre oratore e filosofo che partecipò alla congiura contro Cesare; T. Pomponio Attico, erudito del I sec., e «Ciceronibus suis, fratri scilicet ac filio», ovvero il fratello Quinto e il figlio Marco. Per Seneca, Petrarca nomina Lucilio, dicendo: «Seneca per paucas preterquam Lucilio suo scribit»; infatti, da quanto si evince dalle *Lettere a Lucilio*, Seneca scrisse a Marullo (*Ad Lucil.* 99) per consolarlo della morte del figlio e a Ebuzio Liberale (*Ad Lucil.* 91 13) per confortarlo dell'incendio che distrusse Lione. Petrarca, probabilmente, allude anche alle tre celebri *Consolatorie* indirizzate da Seneca alla madre Elvia, a Marcia e a Polibio.

Di seguito, Petrarca mette in evidenza i lati positivi del conoscere «l'animo di colui a cui si parla», «collocutoris sui animum»: abituarsi all'indole di uno solo, sapere ciò che gli piaccia ascoltare, che cosa convenga dirgli (queste parole fanno intravedere ancora una volta lo studio e la cura che stanno dietro ad ogni lettera che Petrarca vorrebbe definire semplicemente «dettata in uno stile semplice, domestico e

familiare»). Ma ecco che alla notazione positiva, con impeccabile tempismo, viene contrapposta una considerazione amara che, alle orecchie degli studiosi del poeta, non può che sembrare un po' forzata. Petrarca lamenta l'evolversi del suo destino che sino ad allora gli ha riservato una vita trascorsa in continui viaggi, che lo autorizza a paragonarsi al celeberrimo esule di Itaca.

Proprio sulle parole di questo accostamento al mito, Petrarca, novello Ulisse, innesta l'inizio della sua biografia. La prima frase «Ego in exilio genitus, in exilio natus sum» ha in posizione rilevata il pronome di prima persona singolare e il termine *exilio* ripetuto due volte, per rafforzarne la portata ideologica. Petrarca, infatti, nacque ad Arezzo il 20 luglio 1304. Il padre di Francesco, ser Petracco, venne bandito da Firenze nell'ottobre del 1302 sotto la falsa accusa di baratteria, e condannato, senza processo, al taglio di una mano e alla confisca dei beni, scampò ad Arezzo, muovendosi, poi, tra questa città, l'Incisa (di dove era originaria la sua famiglia) e Padova. I toni enfatici sono utilizzati anche nella descrizione del momento della nascita («natus sum, tanto matris labore tantoque discrimine, ut non obstetricum modo sed medicorum iudicio diu examinis haberetur»), che avviene mettendo a repentaglio la vita della madre Eletta Canigiani, nata nel 1280 o nel 1281.

L'amore del Petrarca per i contrasti, per l'accostamento e il passaggio repentino dalla luce all'ombra non risparmia neanche questo passo, dove i toni gioiosi della nascita sono smorzati sapientemente con il *pathos* derivato dal pericolo di morte corso dalla madre dandolo alla luce. Infatti, egli stesso conclude il quadro con queste parole: «ita periclitari cepi antequam nascerer et ad ipsum vite limen auspicio mortis accessi». Pochi cenni per riassumere le peripezie del padre: «Meminit haud ignobilis Italiae civitas, Aretium, quo pulsus patria pater magna cum bonorum acie confugerat».

Di seguito, continua nella descrizione dei successivi spostamenti: «Inde mense septimo sublatus sum totaque Tuscia circumlatus prevalidi cuiusdam adolescentis dextera; qui – quoniam iuvat laborum discriminumque meorum tecum primitias recordari – linteo obvolutum, nec aliter quam Metabus Camillam, nodoso de stipite pendentem, ne

contactu tenerum corpus offenderet, gestabat». In questo passo è evidente, come è sottolineato dallo stesso Petrarca, l'allusione all'episodio virgiliano (*Aen.* XI 544 ss.) dove si narra che Metabo attraversò a nuoto l'Amaseno in piena dopo aver lanciato sull'altra riva la piccola figlia Camilla assicurata alla propria asta: *Telum immane, manu valida quod forte gerebat/ bellator, solidum nodis et robore cocto,/ huic natam libro et silvestri subere clausam/ implicat atque habilem mediae circumligat hastae* (*Aen.* XI, 552-55). Come consueto pendant al richiamo erudito, Petrarca prosegue dicendo: «Is, in transitu Arni fluminis, lapsu equi effusus, dum honus sibi creditum servare nititur, violento gurgite prope ipse periit».

Questo passo, come quelli sullo stesso tono che l'hanno preceduto, sembra confermare la sensazione che Petrarca proceda secondo uno *standard* ben collaudato allorquando si imbatte nel mito: ovvero, ci pare che il ricorso a richiami eruditi, per delineare la propria biografia, richieda una catarsi per la *hybris* dimostrata, catarsi che si materializza nella narrazione di un avvenimento che avrebbe potuto rappresentare un pericolo di vita per sé stesso o per chi era deputato a proteggerlo.

Seguendo la strada tracciata dal Petrarca (pur abbellita e resa impervia da deviazioni erudite), dobbiamo dire che nei primi mesi del 1305 Eletta Canigiani tornò all'Incisa nel podere del nonno del Petrarca, ser Parenzo De Ancisa, morto alla fine del 1306 o agli inizi del 1307. Nella *Posteritati*, 14, il poeta dice di aver trascorso ad Arezzo il primo anno di vita, non tutto; i sei seguenti all'Incisa, con la madre, nel podere del nonno; l'ottavo a Pisa; il nono e i seguenti in Provenza. Il termine del suo girovagare è riassunto in tal modo: «Finis tusci erroris, Pise; unde rursus etatis anno septimo divulsus ac maritimo itinere transvectus in Gallias, hibernis aquilonibus haud procul Massilia naufragium passus, parum abfui quin ab ipso rursus nove vite vestibulo revocarer».

Il trasferimento a Pisa avvenne nel 1311. Probabilmente, il padre del Petrarca, come Dante, sperava che la discesa dell'imperatore Arrigo VII avrebbe potuto favorire un ritorno dei fuoriusciti in Firenze. Poi, il trasferimento da Pisa in Provenza, a Carpentras, avvenne nel

1312 e fu, in parte, un viaggio per mare: da Pisa a Genova e da Genova a Marsiglia. La rammemorazione dei primi anni di vita viene enucleata dal Petrarca nella volontà di esplicitare all'amico come egli, nato tra i pericoli, *inter pericula natum*, tra i pericoli sia invecchiato. Da quando era infante sino al momento della narrazione non ha avuto che ben rare occasioni di fermarsi e di respirare, e quanti, nel suo errare, fantasmi di pericoli e di spaventi gli siano occorsi, nessuno, eccettuato lui stesso, sa meglio dell'amico Socrate.

L'esilio, quindi, nel racconto del Petrarca assume dei contorni sfumati; siamo ben lontani dai colori aspri e vividi con i quali Dante dipinse il 'suo' esilio. I toni del Petrarca sono narrativi e 'patetici' più che polemici. Sembra che sulle traversie del Petrarca incomba più un'inevitabile fatalità (un fato capriccioso) che cause e figure politiche ben precisate. Si potrebbe parlare di un esilio intimistico e soggettivo, contrapposto ad un esilio esterno ed esternato e quindi oggettivato di Dante, che visse le fasi della cacciata dalla 'sua' città, Firenze, in prima persona. Petrarca subisce un esilio di 'rimando', non suo ma del padre, un esilio, quindi, mediato; egli nasce esule ovvero *civis mundi*, (cittadino del mondo). La stanza ad Avignone (corte 'umanistica', aperta a notevolissimi influssi con il mondo civile di allora), inoltre, contribuirà a forgiare la sua formazione di apolide. Egli, quindi, non sarà mai *civis* di Firenze (e non vorrà mai esserlo, respingendo con fermezza ogni proposta per diventarlo, come l'accettazione della cattedra di eloquenza allo Studio fiorentino offertagli dal Boccaccio, lui, sì, autentico *civis* fiorentino). La vita di esule, di *viator* è per il Petrarca un *modus vivendi*, una scelta di vita piuttosto che una necessità subita 'passivamente' come per un Ulisse (nel mito) e un Dante (nella realtà). Il suo sradicamento da qualunque luogo costituisce una parte ineliminabile del suo essere artista e diplomatico, e il suo essere in contatto con diversi signori (a volte standone letteralmente al servizio, come con i Colonna ad Avignone e i Visconti a Milano) rappresenta il suo passaporto (o *passe-partout*) per la libertà intellettuale e fisica. Esilio, quindi, come *escamotage*, ancora di salvezza, prima di essere esilio come costrizione.

Petrarca conclude rifacendosi ad un enunciato biblico, *Iob*, 7 2: *militia est vita hominis super terram*, costruendo attorno al richiamo una sua ulteriore riflessione: «Hec autem, etsi comunia sint omnibus intransantibus in hanc vitam – neque enim militia solum, sed pugna est vita hominis super terram – sunt tamen alia alii et longe diversum pugne genus; et quamvis quenque sua pregravent, tamen revera inter eas quibus premimur sarcinas, multum refert».

Questo ci permette, quindi, di entrare nell'officina imitativa del Petrarca. Infatti, alla citazione puntuale si accompagnano spesso richiami più velati. Sembra, a volte, che il poeta si accosti ad un componimento e, per usare una sua espressione, lo 'digerisca' così a fondo da riuscire a fornirci un prodotto affatto diverso, in cui la citazione del testo, che rappresenta lo spunto di un brano o di un'intera lettera, appare, a prima vista, un'ostentazione della propria erudizione. In realtà, la menzione precisa di un brano è il luogo di massima densità della dipendenza del Petrarca dall'autore imitato, dipendenza che diventa tanto più tenue quanto più ci si allontana da quel punto. I richiami ad altri autori si articolano, quindi, a cerchi concentrici, organizzandosi intorno ad un nucleo rappresentato dalle parole originali degli scrittori, quelle, forse, più emblematiche, che non potrebbero essere dette meglio se non ripetendole. Il Petrarca, ci pare di capire, lavora, talvolta, su un canovaccio costituito da un testo di un autore e, con estrema spregiudicatezza, incastra nella lettera alcune espressioni tratte dallo stesso testo, tanto da far apparire la sua alterità rispetto ad esso. La capacità del Petrarca di trattare i classici senza troppi riguardi è palese anche quando, citando testualmente un autore, egli apporta modifiche nei termini per adattarli alla sua narrazione. Ma, a questo punto, siamo entrati in un'altra tipologia delle presenze degli altri autori in Petrarca. Infatti, spesso, allorquando le espressioni vengono manipolate e 'personalizzate', ci troviamo nel caso in cui Petrarca cita un autore per sostanziare le sue asserzioni. Il percorso creativo, quindi, parte, questa volta, dal testo di Petrarca e termina in quello dell'autore richiamato.

Dopo il resoconto del suo peregrinare e dei suoi perigli Petrarca ritorna, senza bruschi stacchi, al porto del suo scrivere, dicendo che

proprio la sua vita varia e ricca di eventi gli procurò rapporti amichevoli con molte persone, per cui gli capitò di scrivere a molti uomini diversi per indole e condizione. Situazione, quest'ultima, che plasmò il suo scrivere in mille fogge, tanto che, talvolta, gli parve di essersi trovato in contraddizione con sé stesso, cosa quasi inevitabile, come sperimenta chiunque abbia fatto sopra di sé una simile prova. Poiché prima cura di colui che scrive è di pensare a chi scrive; soltanto così può rendersi conto della materia, del tono e delle altre circostanze della lettera; diverso è il modo di rivolgersi ad un uomo forte o ad un vile, ad un giovane inesperto o ad un vecchio pratico della vita, a chi sia gonfio di prosperità o a chi sia abbattuto dalle disgrazie, ad un letterato famoso o a chi non comprenderebbe se si parlasse troppo alto.

Con parole icastiche il Petrarca indica le fatiche e le difficoltà che deve affrontare lo scrittore: «Infinite sunt varietates hominum, nec maior mentium similitudo quam frontium; et sicut non diversorum modo, sed unius stomachum non idem cibus omni tempore delectat, sic idem animus non uno semper nutriendus stilo est; ut geminus sit labor: cogitare quisnam ille sit cui scribere propositum est, qualiter ve tunc affectus, cum ea que scribere instituis lecturus est».

Proprio per giustificare gli ostacoli incontrati nello scrivere, Petrarca sottolinea di essere stato spesso costretto a mostrarsi diverso da sé stesso. Aspetto del quale non si mostra fiero, tanto da ammettere di essere ricorso all'«aiuto del fuoco» e di anelare un aiuto da Socrate per serbare nascoste e anonime le carte che gli consegnerà. E, se non potrà sottrarle ai loro pochi superstiti amici (ovvero Barbato da Sulmona, il vescovo Philippe de Cabasole, Lello di Pietro Stefano dei Tosetti, il vescovo Guido Sette tra i maggiori), gli consiglia di suggerir loro di distruggerle subito per non sentirsi offesi da qualche cambiamento di concetto o di parola.

Egli continua così la sua *excusatio*: «Ita enim accidit ut qui hec in unam congeriem redigi nunquam aut tibi ut peteres aut michi ut assentirer, venturum in animum suspicabar, laborem fugiens, passim in una dictum epystola in altera repeterem meisque, ut ait Terrentius, pro meis uterer». Queste ultime parole riprendono i vv. 13-14 del prologo

dell'*Andria* (*Quae convenere in Andriam ex Perinthia fatetur transtulisse atque usum pro suis*), nei quali Terenzio afferma di aver trasferito dalla *Donna di Perinto* (*Perinzia*) di Menandro all'*Andria* tutto ciò che gli era sembrato adatto e di essersene servito come di cosa sua (*usum pro suis*). Questi concetti vengono ribaditi dal Petrarca poiché erano in linea con la sua prassi imitativa (e con quella antica e moderna, fino all'Ottocento, almeno): infatti, per l'autore l'originalità si deve riscontrare nella diversità *verborum* (delle parole), non tanto in quella concettuale.

Trovando le lettere riunite in uno stesso tempo e luogo, chiaramente, gli apparve la deformità di questo corpo riunito insieme, e, quindi, dovette fare opera di sfrondata per evitare la *repetitio*. Una parola che usata una sola volta in una lettera gli piaceva, ripetuta poi assai spesso in tutta l'opera gli recava fastidio: fu necessario lasciarla in quella sola e cancellarla nelle altre. Molti poi dei suoi intimi affanni, che quando scriveva gli parve utile far conoscere, ma che egli ritenne nel presente noiosi anche per un lettore curioso, ha creduto bene di toglier via, ricordando che, per non averlo fatto, Cicerone fu deriso da Seneca. La censura, del resto non troppo forte, si legge in *Ad Lucil.* 118 1-2, dove Seneca dice che egli, scrivendo a Lucilio, non farà come Cicerone che esortava Attico a scrivergli qualsiasi cosa anche se non aveva nulla da dirgli. Queste le parole di Seneca:

Exigis a me frequentiores epistulas rationes conferamus: solvendo non eris convenerat quidem ut tua priora essent: tu scriberes, ego rescriberem. Sed non ero difficilis: bene credi tibi scio. Itaque in anticessum dabo nec faciam quod Cicero, vir disertissimus, facere Atticum iubet, ut etiam «si rem nullam habebit, quod in buccam venerit scribat». Numquam potest deesse quod scribam, ut omnia illa quae Ciceronis implet epistulas transeam: quis candidatus laboret; quis alienis, quis suis viribus pugnet; quis consulatum fiducia Caesaris, quis Pompei, quis arcae petat; quam durus fenerator Caecilius a quo minoris centesimis propinqui nummum movere non possint. Sua satius est mala quam aliena tractare, se excutere et videre quam multarum rerum candidatus sit, et non suffragari.

L'espressione ciceroniana, sovente ripetuta dal Petrarca (cfr. ad es. *Fam.* I 5 14) si trova in *Ad Att.* I 12 4; XIV 7 2 e *passim*, ed è la seguente: *quod in buccam venerit*.

L'astensione dall'esternare eccessivamente le sue traversie, comunque, non gli impedisce di affermare come nella maggior parte delle *Familiari* egli segua piuttosto il modo di Cicerone che quello di Seneca. Questo il giudizio critico di Petrarca su Seneca e su Cicerone: «Seneca enim, quicquid moralitatis in omnibus fere libri suis erat, in epystolis congescit; Cicero autem philosophica in libris agit, familiaria et res novas ac varios illius seculi rumores in epystolis includit. De quibus quid Seneca sentiat, ipse viderit; michi, fateor, peramena lectio est; relaxat enim ab intentione animum, intermissa delectat».

Petrarca, subito dopo aver scoperto a Verona, nel 1345, le lettere ciceroniane ad Attico, preso dall'entusiasmo, ne aveva tratto immediatamente copia, lavorando egli stesso alla trascrizione.

Tale lettura e tale lavoro gli rivelarono un Cicerone inedito, pieno di contraddizioni politiche e psicologiche, tutt'altro che in linea con le dottrine esposte nelle sue opere filosofiche e morali. Gli indirizzò allora, proprio su questa questione, una lettera che costituirà la terza del XXIV libro delle *Familiari*, la prima delle *Antiquis illustrioribus*. Espone, poi, gli argomenti delle lettere, dicendo che l'amico troverà molte lettere scritte familiarmente agli amici, tra i quali anche a lui, ora sopra affari pubblici e privati, ora sulle sue sventure, che è l'argomento più frequente, ora su altre cose, in cui per caso si imbattè. Egli non ha quasi mai fatto altro che informar gli amici del suo stato d'animo o di altro che fosse a lui noto, essendo del parere di Cicerone, che, nella sua prima lettera al fratello, dice essere ufficio delle lettere informare colui a cui si scrive di ciò ch'egli ignora, come si può verificare nell'*Ad Q. fr. I 1 13 37*. Dalle parole del poeta fu proprio questa affermazione che fece rampollare nella sua mente l'idea del titolo da apporre alla raccolta: l'originario *Epistolarum mearum ad diversos liber* fu sostituito con l'attuale *Familiarium rerum liber*, per non utilizzare due volte il termine *epistola*, apparso nelle lettere in versi dedicate a Barbato, il cui vero titolo⁵ è quello di *Epystolarum libri tres*. Nella raccolta, proseguì Petrarca illustrandone l'argomento, poche cose so-

⁵ Come ha mostrato M. Feo, *Fili petrarcheschi*, «Rinascimento» II (19), 1979, pp. 3-26.

no scritte con uno stile adorno, molte familiarmente e su argomenti familiari, sebbene talvolta, quando il soggetto lo richiede, la narrazione semplice e disadorna sia qua e là nobilitata da considerazioni morali (ciò che fece anche Cicerone). La giustificazione addotta per essersi dilungato nell'esposizione del proprio scritto comporta l'ammissione del timore nutrito verso gli accaniti censori, i quali, a suo parere, senza scrivere nulla che si possa sottoporre a giudizio, giudicano l'ingegno degli altri; ed egli conclude in tal modo: «impudentissima temeritas, que solo silentio tuta est». E, ricordando il sapore di un'immagine del *De rerum natura* lucreziano,⁶ Petrarca sottolinea la precedente affermazione con tale metafora: «complosis in litore manibus sedenti, facile est ferre quam velit de gubernatoris arte sententiam», assumendo con tale dire un tono che si potrebbe definire più familiare o, comunque, meno aulico, per quanto sostanziato da un precedente illustre. Contro l'ardire dei censori il Petrarca si raccomanda all'amico Socrate, pregandolo di difenderlo celando gli scritti nei suoi scrigni. Ma, continua, se un giorno egli darà l'ultimo tocco a quella, non Minerva di Fidia, come dice Cicerone, ma immagine del suo animo e ritratto del suo ingegno, a cui con grande impegno sta lavorando, allora, quando sarà nelle mani di Socrate, egli potrà offrirla senza timore alla vista di tutti. Petrarca, riferendosi a *De oratore* II 73, in cui Cicerone paragona l'oratore che attinge i vertici dell'eloquenza a Fidia, il celebre scultore greco che seppe plasmare la statua di Minerva, accenna alla composizione di un autoritratto in prosa in cui, da alcuni, si è voluto vedere il progetto della *Posteritati*.⁷

Per l'usuale alternanza del dolce all'amaro, che avevamo già rilevato in precedenza, al disteso discorso sui suoi scritti si avvicenda un discorso di contrizione, una notazione sofferta del progressivo venir

⁶ Lucrezio, *De rerum natura* II, 1-4: *Suave, mare magno turbantibus aequora ventis/ e terra magnum alterius spectare laborem;/ non quia vexari quemquamst iucunda voluptas,/ sed quibus ipse malis careas quia cernere suavest.*

⁷ Cfr. F. Petrarca, *Prose*, a cura di G. Martellotti e di P. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, pp. 52 ss., e U. Dotti, *Vita di Petrarca*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 218 e 310-311.

meno della sua *vis scribendi*, della sua forza nelle parole e nei fatti. Il Petrarca lamenta, infatti, la sua fiacchezza, e porta a riprova di quest'atteggiamento l'ordine stesso delle lettere: egli sostiene che in principio possedeva uno stile forte e sobrio, indice di un animo valido, sì che poteva confortare non soltanto sé stesso, ma spesso anche gli altri; in seguito le sue lettere divennero via via più deboli e piene di lamenti tutt'altro che virili. Egli prega l'amico di tener nascoste soprattutto queste ultime. Inoltre, la sua mente è turbata dal dilemma di essere stato nella giovinezza un uomo, e un ragazzo in vecchiaia. Ebbe, a cagione di tali dubbi, per un momento, l'inutile e cattiva idea di mutar l'ordine delle lettere o togliere quelle che più gli dispiacevano, ma vide che in nessun modo avrebbe potuto ingannare l'amico, perché e di quelle lacrimevoli e delle altre Socrate ben conosceva l'anno e il giorno. Cosicché gli parve opportuno giustificarsi ulteriormente appellandosi alla fortuna, che dopo una lotta lunga e grave lo aveva prostrato. Finché ebbe fermezza e coraggio, seppe resistere e anche esortare gli altri a resistere; ma quando, per la forza e l'impeto del nemico, il piede e il cuore cominciarono a vacillare, gli venne subito meno quel parlare animoso e discese a lamenti che ora gli dispiacciono; di questo – aggiunge – lo scuseranno, forse, gli amici pietosi. Fino a quando essi furono incolumi, di nessun colpo di fortuna si dolse; ma poiché quasi tutti furono nella rovina travolti, e quasi tutto il mondo con essi, il non commuoversi gli parve più da disumano («inhumanus») che da forte («fortis»). Prima di allora chi lo udì mai lamentarsi di esili, di malattie, di processi, di suffragi, di controversie forensi? Con «de fortunis perditis» Petrarca allude alla confisca dei beni paterni, avvenuta nell'ottobre del 1302, quando il padre venne condannato. Nel 1351 le autorità fiorentine accondiscesero alla loro restituzione, se Petrarca avesse accettato la cattedra di professore presso lo Studio fiorentino, appena istituito. Avendo rifiutato, il decreto di restituzione venne revocato. Inoltre, anche alla morte del padre (1326), il Nostro dovette subire le malversazioni degli esecutori testamentari e, a quanto afferma egli stesso in una lettera al fratello, «da ricco divenne povero» (*Fam.* X 3 37-38; IX 5 10; *Sen.* XVI 1).

I casi della sua vita lo portano a fare una digressione su Cicerone, del quale egli apprezza lo stile ma non il contenuto delle parole. Infatti, in quella che sarebbe stata la terza lettera del XXIV libro delle *Familiari*, che reca la data del 16 giugno 1345, Petrarca rimproverò a Cicerone le sue contraddizioni politiche e personali e, come afferma in questo passo, lo censurò per aver ingiuriato persone poco prima levate al cielo con grandi lodi (il servo Dionisio, il genero Cornelio Dolabella, Giulio Cesare, Pompeo, ecc.). Questa lettera venne però fatta immediatamente seguire da un'altra piena di lodi per l'ingegno, la lingua e lo stile del grande scrittore romano, la *Fam. XXIV 4*. Anche scrivendo a Seneca (*Fam. XXIV 5*) Petrarca unì al rimprovero l'elogio. L'elogio riguardò la dottrina del filosofo; il rimprovero si concentrò sul fatto che Seneca si era fatto maestro di Nerone e aveva goduto della sua amicizia. Quando scriveva la sua lettera a Seneca (datata 1° agosto 1348), Petrarca riteneva che la tragedia *Octavia* fosse stata scritta dal filosofo, ed anche per questo lo criticò: per aver scagliato contro l'imperatore una durissima condanna dopo esserne stato maestro indulgente. Più tardi però, e a ragione, dubitò dell'autenticità senechiana dell'*Octavia*.

Oltre che a Cicerone e a Seneca, il Petrarca scrisse a Varrone, Virgilio, Quintiliano, Tito Livio, Asinio Pollione, Orazio ed Omero, ai quali è dedicato l'ultimo libro delle *Familiari*: il XXIV, nel quale, come si è detto, vengono raccolte le epistole *Antiquis illustrioribus*. Con moderati voli pindarici, il poeta, quindi, abbraccia ed espone *in paucis* tutto il piano dell'opera e, soffermandosi sulla descrizione dell'ultimo libro, ne sottolinea la novità e l'ardire. Colloquiare, infatti, con i grandi del passato dimostrava una completa padronanza del mondo e della cultura che essi rappresentavano e significava sentirsi appartenente a pieno diritto a quella comunità di spiriti eletti: ovvero loro pari. E in questo sguardo così diretto al passato si può riconoscere l'autentico apporto innovativo del Petrarca e la consapevolezza del suo lavoro di intellettuale: la possibilità di poter operare critiche ad un universo ormai reso lontano dal trascorrere del tempo ma sempre vicino e quindi dominabile attraverso la ricerca e lo studio.

Dopo il breve *excursus*, Petrarca paragona le sue disgrazie a quelle di Cicerone; tuttavia, ammette di aver notato un cambiamento nel suo animo e, rifacendosi ad un'espressione delle *Naturales quaestiones* VI 2 1 di Seneca (*imperitis magna fit ex desperatione securitas*), constata di essere divenuto, per la sua stessa disperazione, più saldo. Per sostanziare l'affermazione che nulla può temere chi tante volte ha lottato con la morte, cita Virgilio, *Aen.* II 354: *Una salus victis, nullam sperare salutem*. Si ripromette, di seguito, di operare con più coraggio, con più coraggio parlare; e se gli si offrirà argomento degno di essere trattato in stile, lo stile sarà più vigoroso, ed egli si dimostra certo che molti argomenti gliene saranno offerti, poiché si augura di finire insieme di respirare e di scrivere (augurio che diverrà realtà). Cose non diverse Petrarca scrisse nella dedicatoria delle *Senili* (I 1): «nullus michi alius epystolaris stili quam vite finis ostenditur», lettera nella quale è esplicitamente ricordato il proemio delle *Familiari*. Nel 1361, del resto, Petrarca licenziò le *Familiari* e decise di dare inizio ad una seconda raccolta, quella delle *Senili*. E, tuttavia, non volle tracciare una linea di divisione troppo netta tra le due sillogi, cosicché nelle *Familiari* si trovano alcune lettere scritte dopo il 1361 e nelle *Senili* alcune scritte prima di quell'anno. Infatti, continuando, dirà che se ogni altra opera ha, o spera di avere, il suo termine, a questa, che cominciò saltuariamente sul primo entrar di giovinezza, e, ormai avanti negli anni, raccoglie e dispone in forma di libro, nessun limite è assegnato dall'amore verso gli amici, ai quali è spinto a rispondere di continuo; né da questo dovere lo libera la molteplicità delle sue occupazioni. Se ne riterrà prosciolto e si dovrà considerare finita quest'opera solamente quando si avrà notizia della sua morte. Ciò si può riscontrare nella *Sen.* XVII 2 indirizzata al Boccaccio, una sorta di testamento spirituale del poeta. Frattanto, continua, proseguirà il cammino incominciato, e terminerà insieme e l'impresa e la vita; e la dolce fatica sarà per lui un riposo, riprendendo con queste parole l'antico concetto di *otium* letterario. Del resto, poste nel mezzo le parti dell'opera meno vivaci, secondo l'esempio dei retori e dei capitani, farà in modo che, come la prima parte del libro, così anche l'ultima sia salda di virili sentenze.

Come si comporterà alla prova, non osa dire, ma la sua disposizione d'animo è tale che in nessun caso si lascerà abbattere, ripetendo, a questo punto, le parole di Orazio (*Carm.* III 3, 7-8): *si fractus illabatur orbis./ Impavidum ferient ruine*. Egli si dice armato di queste sentenze di Virgilio e di Orazio, le quali lette un tempo e spesso citate, nei casi estremi, ha imparato per necessità di inevitabile fato a far sue.

Il congedo dall'amico è improntato alla più squisita cortesia e, implicitamente, all'augurio a se stesso di divenire un vate immortale. «Dulce» definisce il colloquio con Socrate, e volentieri e quasi a bella posta lo ha prolungato perché attraverso la terra e il mare gli ha riportato il suo viso e lo ha reso presente al poeta dalla mattina, in cui ha preso in mano la penna, fino a sera. Quasi al termine del giorno e della lettera egli dedica a Ludovico questa epistola che, a ragione, definisce orditura di diversi colori; ma se un giorno – aggiunge – gli toccherà in sorte una stabile sede e quella quiete che ha sempre cercato invano, e che ora forse comincia a mostrarglisi, ha in mente di tessere una tela più nobile e più unita. Alludendo al passo di Seneca (*Ad Lucil.* 21 3-6) in cui è detto che solo gli spiriti eletti possono assicurare fama agli uomini, esprime il desiderio di essere tra quei pochi che possono promettere la gloria e darla, e pur se aggiunge che l'amico risplenderà di luce propria, vorrebbe che un giorno per merito suo Socrate fosse reso immortale come lo fu Idomeneo grazie ad Epicuro, Attico grazie a Cicerone, Lucilio grazie a Seneca.

Si chiude così, su uno scenario che rimanda alla classicità, il proemio di un'opera nella quale, in realtà, albergano *in nuce* i germi della modernità. In particolare, nell'ultima parte dell'epistola è evidente la completa coincidenza tra letteratura e vita, che non trapela sottilmente, ma è conclamata apertamente e con consapevolezza dallo stesso autore. Ciò non è altro che un tassello di un quadro più macroscopico sul quale viene dipinta a tinte decise la figura di un nuovo intellettuale che padroneggia con dovizia prima impensabile il passato e lo utilizza come strumento per leggere il presente, augurandosi di potersi, così facendo, eternare nel futuro. Il dominio temporale è, quindi, mirabile e perfetto. Così come mirabile e perfetta ed anche estremamente attuale

è la promozione editoriale dell'intera opera eseguita dal Petrarca in questo scritto, che tratteggia rapidamente un suo ritratto con vicende biografiche opportunamente enfatizzate e, al contempo, fornisce un panorama esauriente della silloge, mettendo in una giusta luce l'ultimo libro che, secondo il poeta, doveva solleticare la curiosità del lettore poiché era rivolto a destinatari avvolti dalla leggenda, non uomini comuni ma resi immortali dall'arte dello scrivere. L'ultimo libro doveva essere, quindi, un omaggio ai *verba*, e consacrare un'opera che pur se conclamava nel titolo uno stile familiare, in realtà era un tripudio di stili vari, in cui il gioco delle sfumature verbali era infinito ed accattivante.

Il proemio alle *Familiari* si rivela un piccolo capolavoro di cesello dove, con perfetta circolarità, si riassumono, si abbracciano e si condensano i *Trionfi* ma anche, pur se in misura minore, tutte le altre opere del Petrarca, come il *Secretum* e i *R. v. f.* In esso possiamo seguire, come abbiamo detto, la parabola dei *Triumph*: infatti, il trionfo della Morte cela quello dell'Amore (perché se Laura muore è pur vero che la sua scomparsa permette la sua sublimazione e l'ordine del *libellus* in volgare) e della Pudicizia (poiché Petrarca afferma nel *Secretum* di avere scelto la castità col compimento dei quarant'anni), e poi il trionfo della Fama nella volontà di raccogliere quel che aveva prodotto. Seguono il trionfo del Tempo e dell'Eternità, poiché il senso della fugacità *temporis* è sotteso a tutto il dire petrarchesco e, tuttavia, proprio nell'affidare agli scritti la scansione temporale della sua vita egli può tentare di sconfiggere *Kronos* e trovare, così, una eternazione.

La figura di Laura è delineata in negativo ovvero non parlandone, e, forse, per questa omissione, per questo silenzio, giganteggia nella prima parte dell'epistola, legata inscindibilmente ai *R. v. f.* che gridano il suo nome, per una tacita divisione di argomenti che fa delle *Familiari* e degli «sparsi frammenti dell'anima» due metà dello stesso progetto. Insieme a Laura, la Morte si maschera e si cela dietro un numero: il 1348. Petrarca, da autore medievale, non attribuisce l'impulso della *mutatio animi*, dalla quale scaturisce l'esigenza di raccogliere le *nugae*, ad un nome ma ad un numero (ad una data), che può assurgere

a simbolo meglio di un nome, poiché *nomina sunt consequentia rerum*. Il rapporto tra *voces* e *res*, tra linguaggio e realtà, è al centro della lettera. Petrarca sceglie il linguaggio ma lo ancora alle cose, immettendo a legittimazione delle *voces* il fato, concetto che sfugge all'orizzonte della disputa sugli *universalia*. Il problema della relazione tra il pensiero e l'essere viene risolto da Petrarca con il Tempo, dove transeunte ed eterno si incontrano, dove gli *universalia* possono essere *ante rem*, *in re* e *post rem* contemporaneamente.

Giovanni Barberi Squarotti

Firenze in Luca e Luigi Pulci

Appare sempre più diffusa negli studi degli anni più recenti su Luigi e su Luca Pulci la tendenza a collegare la lettura delle loro opere con lo sfondo storico e culturale del ventennio fiorentino dal 1460 a 1480, in cui hanno visto la luce e conosciuto una prima, ampia circolazione.¹ È noto,² d'altra parte, come questo periodo sia segnato nettamente da quella svolta contemplativa della cultura laurenziana – apice di un'evoluzione complessiva verso posizioni classicistiche e intellettualmente aristocratiche – che, a partire dai primi anni Settanta, morto Luca, provoca l'eclisse dell'astro di Luigi e la sua progressiva emarginazione dal fulcro e dagli indirizzi dominanti della politica culturale del Magnifico. È una frattura che si riflette nell'epistolario, nei

* Anticipo in queste pagine il saggio che uscirà prossimamente nella miscellanea di studi in onore di Christian Bec.

¹ Questa senza dubbio la linea tracciata da P. Orvieto, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma, Salerno, 1978, a cui fa seguito S. Carrai, *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida, 1985 (e di Carrai si veda anche, in ultimo, *Lorenzo e l'umanesimo volgare dei fratelli Pulci*, in AA.VV., *Lorenzo de' Medici: new Perspectives*, Proceedings of the International Conference held at Brooklyn College and the Graduate Center of the City University of New York, April 30-May 2, 1992, edited by B. Toscani, New York, Lang, 1993, pp. 1-21); ma in questa prospettiva cfr. anche S.S. Nigro, *Pulci e la cultura medicea*, Bari, Laterza, 1986; C. Jordan, *Pulci's "Morgante": Poetry and History in fifteenth-century Florence*, Washington, The Folger Shakespeare Library, 1986.

² Al riguardo basti ricordare le ricerche di Christian Bec, e in partic. quanto risulta in *Cultura e società a Firenze nell'età della Rinascenza*, Roma, Salerno, 1981, pp. 26-28, 144-184 (con una ricognizione documentaria del fenomeno più che esaustiva).

sonetti della polemica con Ficino e soprattutto in alcune pagine dei nuovi canti del *Morgante*, sollecitando per l'appunto il sondaggio in controluce di non pochi episodi del poema.³ Ma è anche vero che questa frattura non sembra interferire particolarmente né con il successo costante del *Morgante*, né con la fortuna postuma delle opere di Luca, testimoniata innanzi tutto da un cospicuo repertorio di manoscritti e, a partire dal 1481, dalle numerose edizioni a stampa sia delle *Pistole* sia del *Driadeo*. Non c'è dubbio poi che le *Ecloghe* pubblicate nel 1482 da Girolamo Benivieni, autore senz'altro condiscendente con il neoplatonismo istituzionale, presuppongano e tengano presenti proprio gli esperimenti pastorali del più giovane dei due fratelli,⁴ mentre il fatto che la circolazione del *Driadeo* risulti notevole ma limitata all'età laurenziana dimostrerebbe che, se pure, come è stato osservato,⁵ a poco a poco vennero fraintesi i contenuti più strettamente vincolati alle circostanze della composizione e alle attese della cerchia ristretta dei primi destinatari, il poemetto conservò in quegli anni e in quel *milieu* culturale e letterario uno specifico e significativo interesse.

Se dunque Luigi finì per non riconoscersi più nella Firenze neoplatonica, o almeno nella concezione della letteratura e nell'ideologia culturale che vi prevalevano, ci fu una Firenze che comunque continuò a riconoscersi nella poesia e nell'idea della poesia difese da Luigi e fino alla morte praticate da Luca. Schematicamente si identifica questa Firenze con quella culturalmente conservatrice, di professione scolastico-aristotelica e intenta a restaurare la tradizione volgare trecentesca, che si opponeva alla scelta elitaria per una letteratura filosofica e di più profondo impegno umanistico già sostenuta da Cosimo e quindi ripresa da Lorenzo negli anni del sodalizio con Ficino e con Poliziano, terminata la parentesi espressionista dei suoi esordi poetici e del pe-

³ Tanto che Paolo Orvieto, con significativa scelta di metodo, dopo aver ricostruito sulla base dei testi la «crisi e decadenza del Pulci», dedica un capitolo del suo volume pulciano a una complessiva «lettura allegorico-polemica del secondo *Morgante*» (cfr. *Pulci medievale cit.*, pp. 213-283).

⁴ Cfr. F. Battera, *Le ecloghe di Girolamo Benivieni*, «Interpres» X, 1990, pp. 190-194.

⁵ Cfr. A. Tavernati, *Appunti sulla diffusione quattrocentesca de "Il Driadeo" di Luca Pulci*, «La Bibliofilia» LXXXVII, 1985, pp. 270-273.

riodo di massima auge del Pulci presso la corte.⁶ E tuttavia resta difficile tracciare confini troppo netti. Anzi, è meglio distinguere le sorti dell'opera dalle sorti della battaglia perduta in cui Luigi si impegnò così strenuamente negli anni Settanta: di fatto, i ripetuti interventi sul *Simposio* e le frequenti deviazioni dalla poesia d'amore più impegnata attestata lungo tutta la carriera letteraria laurenziana dalle canzoni a ballo, dai canti carnascialeschi e dalle novelle, non meno che la pratica costante da parte di Angelo Poliziano nelle sue rime volgari, anche in anni significativamente tardi, del registro della tradizione popolare ed espressivistica già pulciana,⁷ dimostrano che né Lorenzo né i principali artefici ed esecutori del suo programma rifiutarono definitivamente la musa comico-realistica, sia pure in forme marginali rispetto alla linea dominante o, come si riscontra in certi testi poliziani, rivestendola di sovrasensi filosofici ed eruditi. E bisogna inoltre considerare come gli ultimi canti del *Morgante*, apocalittici, malinconici e pensosi, costellati di a parte metaletterari, di digressioni teologiche o dottrinarie, di scrupolosi appunti sull'attendibilità delle fonti, segnino indubbiamente uno scarto rispetto alla prima parte del poema, scarto che si spiega sì come reazione polemica alle mutazioni della realtà culturale, ma anche come sforzo di misurarsi con la nuova estetica su un terreno che il più possibile la avvicinasse. Allo stesso modo, probabilmente perché nel loro generale sperimentalismo avevano anticipato tendenze degli anni a venire, le prove di Luca restano un punto di riferimento e circolano diffusamente dopo la morte del poeta anche in ambienti strettamente legati al mondo mediceo.

⁶ Per l'evoluzione della cultura letteraria fiorentina fra le sue due anime negli anni che vanno dal 1460 a 1480 cfr. M. Martelli, *La cultura letteraria nell'età di Lorenzo*, in AA.VV., *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, a cura di G.C. Garfagnini, Firenze, Olschki, 1992, pp. 40-57.

⁷ Che le rime del Poliziano siano da assegnare a un arco che supera ampiamente il periodo giovanile e che occupa anche gli anni dell'incarico presso lo Studio fiorentino è stato dimostrato da D. Delcorno Branca, della quale cfr. *Il laboratorio del Poliziano. Per una lettura delle "Rime"*, «Lettere italiane» XXXIX, 1987, pp. 153-206, nonché, per ulteriori osservazioni, *Metodo umanistico e suggestioni esopiane nelle "Rime" del Poliziano*, in AA.VV., *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo* cit., pp. 85-101 (in partic., per quel che riguarda il nostro discorso, si vedano le pp. 90-92).

Ma più che la Firenze storica in cui operano i due fratelli, qui interessa la Firenze che essi descrivono e idealizzano, la città letteraria che più direttamente riflette il modello ideologico e la concezione della letteratura di cui discutiamo. Punto di partenza allora non può che essere quello che concettualmente e strutturalmente costituisce anche il nucleo del *Driadeo d'amore*, vale a dire l'agone fra il pastore Tavaiano e il principe Lauro, che nella terza parte del poemetto si disputano l'amore della ninfa Estura celebrando l'uno la vita pastorale e contemplativa, l'altro la vita civile in una città perfetta che è, ovviamente, Firenze.⁸ Nella generale dispersività del *Driadeo*, privo, al di là dell'esile trama amorosa palesemente boccacciana, di una reale prospettiva d'insieme che organizzi e giustifichi le continue digressioni mitologico-favolistiche, l'episodio ha certamente una funzione decisiva: come momento emblematico in cui si realizzano gli scopi encomiastici che sono alla base del poemetto, e come chiave del messaggio morale e insieme – credo – estetico-letterario che Luca intende propagandare. Va poi aggiunto che gli effetti dell'invenzione pulciana non si esauriscono nei limiti interni dell'opera. Anzi, la disputa pastorale o d'ambientazione idillica sul primato dell'impegno civile o degli *otia* contemplativi sembra imporsi negli anni immediatamente successivi quale luogo deputato alla trattazione della *quaestio*: basti ricordare, insieme con il primo libro delle *Disputationes Camaldulenses* di Cristoforo Landino, il capitolo I dell'*Altercazione* del Magnifico, che si svolge, secondo il paradigma del *Driadeo*, come controversia sul medesimo soggetto fra Lauro-Lorenzo e il pastore Alfeo.⁹

⁸ L'agone occupa, della terza parte del *Driadeo*, la sezione conclusiva (ott. 79-105; il testo s'intende citato dall'ed. di P.E. Giudici: L. Pulci, *Il Driadeo d'amore*, Lanciano, Carabba, 1916). Quali siano i termini della disputa e di riflesso il suo sfondo ideologico, appare esplicito già nella didascalia in prosa premessa alla parte terza, che così recita: «Seguita la parte del *Driadeo*, nella quale il pastore Tavaiano in molte questioni con Lauro difende la vita de' pastori e introducono una tragedia moderna e la favola d'Ippomenes e d'Atalanta per commedia: e nell'ultimo vanta Laura alla Ninfa Estura una città perfetta, e 'l pastore vita solitaria e filosofica» (*ibidem*, p. 78).

⁹ Un confronto fra l'agone del *Driadeo* e quello laurenziano dell'*Altercazione* (o, meglio, *De summo bono*) è stato tracciato da T. Zanato, *Percorsi della bucolica laurenziana*, in AA.VV., *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di S. Carrai, Firenze, Olschki, 1998, pp. 125-129.

Questa sintomatica fortuna dello schema dell'*altercatio* pulciana deve essere ricondotto a due ragioni fondamentali. In primo luogo, tanto le *Disputationes* quanto l'*Altercazione* celebrano la conversione filosofica di Lorenzo al platonismo ficiniano, e dunque è possibile che vengano a proporre una nuova gerarchia di valori procedendo per confronto da un modello che era servito per fornire una definizione sostanzialmente antitetica. Secondariamente, non c'è dubbio che la singolare commistione di archetipi letterari e culturali faccia della disputa del *Driadeo* un testo esemplare e aperto a ulteriori codificazioni, soprattutto in una sede contrassegnata dallo sperimentalismo qual è quella della produzione volgare del Magnifico.

Già Enrico Carrara assegnava l'agone del *Driadeo*, come frammento di poesia pastorale, alla tradizione medievale dei *conflictus* bucolici su argomento morale, tradizione che annovera, fra i precedenti per noi più significativi, la celebre *Ecloga Theoduli* sui miti pagani opposti ai grandi eventi della storia biblica, i *Sermones* pastorali sui vizi e le virtù di Sestio Amaricio Piosistrato, le ecloghe di Marco Valerio su analoghe argomentazioni di tipo oppositivo.¹⁰ Ai due capi di questa cospicua tradizione medievale – è bene ricordarlo perché sono riferimenti che Luca senz'altro ha ben presenti – troviamo da una parte l'agone della poesia pastorale antica (e qui basti citare l'ecloga I di Virgilio sugli opposti destini di Tiro e Melibeo), dall'altra testi quali la petrarchesca *Parthenias*, prima ecloga del *Bucolicum carmen*, dove si confrontano, senza peraltro un'evidente risoluzione, sia la vita mondana del poeta amante con quella ascetica del fratello Gherardo, sia la poesia classica omerica e virgiliana con quella sacra di David.

¹⁰ Cfr. E. Carrara, *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, s. d. [ma 1909], p. 168. Più recentemente questa linea di discendenza è stata sostenuta anche da Paolo Orvieto, che ad essa riconnette anche il primo capitolo dell'*Altercazione* laurenziana: cfr. Lorenzo de' Medici, *Tutte le opere*, a cura di P. Orvieto, II, Roma, Salerno, 1992, p. 924. Raggugli sulla tradizione medievale sono forniti da P.G. Schmidt, *I "conflictus"*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*. 1. *Il Medioevo latino*, I, *La produzione del testo*, tomo II, Roma, Salerno, 1993, pp. 157-169. È vero, peraltro, che già al suo sorgere nella tradizione letteraria umanistica l'ecloga, per sua stessa natura, si presta ad assimilare generi di carattere disputativo e dialogico tipicamente medievali e volgari: fra questi, innanzi tutto la tenzone, come ha dimostrato G. Martellotti, *Dalla tenzone al carme bucolico*, «Italia medioevale e umanistica» VII, 1964, pp. 325-336.

Se questa specifica ascendenza riconduce l'*altercatio* del *Driadeo* alla dimensione più tipicamente medievale delle muse dei Pulci, è anche vero, d'altro canto, che nella scelta del tema Luca sembra muoversi in una prospettiva che da questa dimensione si svincola. Il problema del rapporto fra vita attiva e vita contemplativa, fra impegno civile e disimpegno filosofico-letterario, fra *negotium* e *otium*, ha difatti una piena attualità quattrocentesca e umanistica. Pare insomma che nella sua sperimentazione Luca sovrapponga moduli e registri, con marcate oscillazioni nelle opzioni retoriche, contenutistiche ed espressive. Oscillazioni che dal piano generale si trasmettono ai singoli elementi dell'episodio, e in particolare si riscontrano proprio nella *laudatio urbis* fatta da Lauro per sostenere il primato della vita civile. Anche in questo caso si tratta di un *topos* della letteratura quattrocentesca fiorentina, e specificamente della propaganda medicea. Quel che colpisce è come Luca lo rivisiti, in parte riprendendo gli schemi encomiastici della più illustre poesia latina di quegli stessi anni, in parte rievocando una visione che potremmo dire, se non medievale, almeno tardogotica, paragonabile, per fare un esempio, a quella su cui si improntano gli *Effetti del Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti.

Senza dubbio è emblematico il fatto che, dopo le due ottave di introduzione, l'effettiva celebrazione delle prerogative di Firenze si apra con l'immagine di una città che trova nel contado il primo e imprescindibile complemento della propria prosperità. A questo principio, che pare retaggio di una concezione ancora sensibile agli antichi valori del comune, Luca sovrappone ornamenti mitologici che ritroviamo diffusamente nelle *laudationes urbis* di poeti medicei come il Naldi delle ecloghe in onore di Cosimo il Vecchio:¹¹

¹¹ Di Naldi cfr. in partic. *Bucolica* X 66-70: «Pratis color inde redibit/ laetior, et virides nascentur collibus herbae./ Flava Ceres alto spectabit vertice fruges,/ quas olim maerore gravi confecta reliquit./ Liber et ipse suas producet vitibus uvas», tenendo conto che la rassegna botanico-paesaggistica prosegue ai versi 85-88: «Ipse vides quali conspersum flore nitescat./ Hic lauri virides frondent; hic maxima pinus/ eminet; hic oriens petra formosus ab alta/ fons nitet; hic densae praestant umbracula frondes» (cito da Naldi Naldii Florentini *Bucolica. Volaterrais. Hastiludium. Carmina varia*, edidit W. L. Grant, Florentiae, in aedibus Leonis S. Olschki, 1974). Inutile ricordare gli evidenti echi virgiliani – per intenderci, dal Virgilio delle ecloghe IV e V, con alcune significative tessere dalle *Georgiche* – che si

Fertile, ricco il suo contado è pieno
 e spesso d'edifici e templi santi;
 Minerva e Bacco aombrano il terreno
 copioso di molt'altre utili piante;
 foco e dolci acque, e l'aere sereno;
 Ceres abbonda e pasce gli abitanti;
 erbe variate e più semi fruttiferi,
 giardin leggiadri e di fiori odoriferi.

(III 81)

Pulci rende omaggio alla prassi encomiastica di più alto rango culturale, ma lo fa con quelli che davvero non sono che semplici ornamenti di una mitologia d'apparato, puri simboli botanici (Minerva per l'ulivo, Bacco per la vite, Cerere per il grano) che trasfigurano solo superficialmente il mito autoctono del contado. In effetti, quella che dà Lauro non è la descrizione idealizzata e convenzionale di un *locus amoenus*, bensì una topografia tangibile per quanto poetica della campagna fiorentina, inequivocabilmente incentrata sulla pregnanza dell'aggettivo «utile» al v. 4 dell'ottava citata. Non c'è traccia nel *Driadeo* di un organico disegno classicistico o di una complessiva sublimazione della realtà attraverso i repertori poetici della letteratura più illustre, né ritroviamo lo slancio precipuamente classicheggiante e quasi utopico, che era per esempio nei testi del Naldi, a divinizzare lo Stato e il governo medicei come tempo e luogo di una rinata età dell'oro, ricalcando il paradigma virgiliano della quarta ecloga. Al contrario, gli elementi della rappresentazione, al di là dello schermo simbolico, intendono riferirsi specificamente al dato concreto, all'evidenza di un orizzonte socio-economico quotidianamente sperimentabile. Ne abbiamo la riprova nelle fasi successive dell'encomio, quando appare chiaro come questo si snodi essenzialmente su una serie di quadri delle attività finanziarie («Con mille lingue dir potrei né scrivere/ l'arte, l'industrie e modi che soppressono/ per oro accumulare», III 82, 1-3), imprenditoriali («alcun per vivere/ col ferro a la fucina, ed altri tesso-

fondono nel passo naldiano; giova piuttosto segnalare come Naldi si servisse della stessa immagine già nel precedente encomio cosmiano dell'ecloga VI (vv. 100-102).

no/ le tele, e 'l tempo non lascion prescrivere», III 82, 3-5) e mercantili («Come pel mezzo un bel fiume renicolo,/ ove la merce andare al porto imbarcano./ Alcu che lascia la moglie e 'l cubicolo,/ e' lor tesori in sulle navi carcano», III 86, 1-4) che arricchiscono e distinguono l'alta borghesia e gli ottimati fiorentini. A questi quadri si alterna la rassegna delle forme principali della vita politica e civile – l'attività legislativa, il governo, l'amministrazione della giustizia (III 83); il fervore scientifico e culturale (III 84); la diplomazia, i rapporti con gli altri Stati, le visite di principi e papi, le giostre e le altre celebrazioni pubbliche (III 85; 89, 6-8); le istituzioni religiose, la tradizione devozionale locale (III 88) –, tutte poste sotto la duplice insegna della magnificenza e della più sublime rettitudine. E tuttavia non viene mai meno l'originaria intenzione di obiettività, né viene meno un senso complessivo di corallità, da cui si ricava l'impressione che la gestione del potere politico sia cura collettiva nelle mani di una *élite* che sostanzialmente coincide con il ceto che detiene il potere economico. Anche in ciò Luca si discosta dalla norma dell'encomio mediceo, dove invece prevale la tendenza a trasferire la materia a una dimensione idealizzata nelle forme o dell'allegorismo bucolico o dell'assimilazione ai modelli della *virtus* antica, mentre lo Stato, il governo e l'esercizio del potere sono identificati con il principe, in modo tale che la prosperità, i beni della pace, la vittoria in guerra, la concordia civile, lo splendore delle opere e delle istituzioni risultano essere sue emanazioni e vengono fatti dipendere direttamente dalla sua guida come frutti e doni del principato.

Non c'è bisogno di sottolineare quali implicazioni ideologiche comporti una simile rappresentazione. Protagonista è la città nel suo insieme: il fasto delle architetture, per esempio, celebrato nelle ottave 88-89, pare, come d'altronde già nell'affresco di Lorenzetti, l'espressione della ricchezza comune sviluppata dal sistema delle *artes* precedentemente passate in rassegna, e non è ricondotto all'iniziativa illuminata del principe, come invece si legge in un carne della *Xandra* landiniana in onore di Cosimo de' Medici e come in genere avviene

nella poesia encomiastica di più stretta osservanza medicea.¹² L'unica apparente eccezione a questa sostanziale freddezza rispetto alla preminenza medicea sembra il primo posto assegnato, nella rivista delle principali manifestazioni della vita culturale, alla poesia latina e alla filosofia (con un cenno significativo all'accademia ficiniana¹³), cioè agli àmbiti più tipici e distintivi della moderna cultura umanistica promossa dai Medici e in particolar modo dallo stesso Cosimo, così come d'altra parte veniva ripetutamente celebrata nei medesimi termini e negli stessi anni del *Driadeo* entro i panegirici del Landino, del Naldi e del Verino:

Un'accademia, un studio di buccoici,
scendendo versi scritti da ortografi,
vedrai, e sette di morali e stoici;
disegnar l'universo i cosmografi,
geometri riquadrar a dopp'i loici,
grammatici, oratori e storiografi;
chi le stesse misura in cielo, e musici;
per sanar corpi, fisici e cerusici.

(III 84)

Su un altro versante, se il paragone vale, non si può fare a meno di sottolineare come nel passo del *Driadeo* sia del tutto assente anche il minimo accenno agli sviluppi teorici e dottrinari che il Lorenzo delle *Disputationes Camaldulenses*, affermando ancora il primato del *nego-*

¹² Cfr. *Xandra* III, iii 125-142: è un catalogo dei monumenti con cui Cosimo, patrono degli *ocia pacis* da lui stesso garantiti grazie alle sue vittorie, fa risplendere Firenze (si fa riferimento a Christophori Landini *Carmina omnia*, ex codicibus manuscriptis primum edidit A. Perosa, Florentiae, ex aedibus Leonis S. Olschki, 1939). Alla morte di Cosimo, tale catalogo diventerà un *topos* degli elogi funebri in sua memoria: cfr. U. Verino, *Flametta* LI 95-116 (ed. L. Mencaraglia, Florentiae, in aedibus Leonis S. Olschki, 1940); N. Naldi, *Elegiae* III 11, 283-302 (ed. L. Juhász, Lipsiae, Teubner, 1934); per ulteriori notizie sui riscontri dell'attività edilizia di Cosimo negli encomi degli umanisti fiorentini si veda E.H. Gombrich, *Il mecenatismo dei primi Medici*, in *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, trad. it. di V. Borea, Torino, Einaudi, 1973, pp. 59-60.

¹³ Diversamente Carrai, *Lorenzo e l'umanesimo volgare* cit., pp. 7-8, ritiene che Luca qui si riferisca essenzialmente alla bucolica in volgare fiorentino fra i poeti della cerchia medicea proprio negli anni del *Driadeo*.

tium e dell'azione civile, cita a sostegno della sua posizione. E c'è da dire che in effetti il paragone ha una sua legittimità, e ce l'ha per il fatto che anche nel Landino Lorenzo parte dalla celebrazione della *civitas* quale consorzio perfetto fondato sull'armonia delle diverse attività, al cui interno si manifesta al più alto grado l'eccellenza dell'ingegno umano. Ancora lo schema della *laudatio urbis*, dunque: *laudatio* che si svolge come una ampia prospettiva comprendendo su una traccia già nota tutte le parti dell'edificio civile, dalle magnifiche architetture pubbliche o religiose, ai magistrati, ai giudici, ai «*sapientes legum lautores*», ai giuristi, ai soldati, agli intellettuali e agli artisti, fino ai mercanti e agli artigiani in rappresentanza delle varie *artes*.¹⁴ Questo però non è che lo spunto da cui Lorenzo procede per la sua argomentazione. Nucleo del discorso è infatti la considerazione che solo la società e l'azione civile consentono e garantiscono il più appropriato esercizio della ragione e della virtù, quella virtù eminentemente umana che è la virtù politica: alla rappresentazione della vita sociale Lorenzo emblematicamente fa seguire il recupero del paragone classico (da Livio al *Policraticus* di Giovanni di Salisbury) fra il corpo e lo Stato, con il quale vuole dimostrare che, come nel corpo l'efficienza e l'armonia della compagine delle membra è assicurata dalla loro sottomissione all'egemonia della ragione, così nello Stato è necessario che i sapienti non si astraggano nella contemplazione, ma si preoccupino direttamente e attivamente del governo e dell'amministrazione del bene pubblico.¹⁵ È chiaramente un Lorenzo che si prepara alla conversione speculativa e neoplatonica, un Lorenzo che di lì a poco si lascerà persuadere dalla replica dell'Alberti landiniano a favore della vita contemplativa, rovesciando platonicamente nell'ideale del principe filosofo e di una politica posta sotto il segno della virtù e della conoscenza l'ideologia del primo umanesimo civile. Ma soprattutto è un Lorenzo ben saldo nel suo potere e ormai lontano dal giovane che negli anni del *Driadeo d'amore*, a ridosso cioè della morte di Cosimo (1464), si

¹⁴ Cfr. Cristoforo Landino, *Disputationes Camaldulenses*, a cura di P. Lohe, Firenze, Sansoni, 1980, pp. 28-29.

¹⁵ Cfr. *ibidem*, pp. 29-31.

affacciava sulla scena fiorentina senza poter rinunciare a un compromesso anche sul piano culturale con la parte oligarchica. Si spiega anche così, oltre che con la radicale estraneità di Luca alle muse di una poesia filosofica, il tenore dell'episodio pulciano, dal quale emerge poco o nulla che possa sembrare un argomento a favore del principato.

Alcune osservazioni merita a questo punto la risposta di Tavaiano. Il pastore oppone la campagna, cioè il luogo dell'idillio, in cui si assaporano la spontanea munificenza della natura e i piaceri della vera pace, alla vita cittadina dominata ai suoi occhi dalla violenza, dagli affanni e dalle insidie, in un crescendo di immagini che culmina nell'ottava III 93, dove esplicitamente si parla del mondo bucolico nei termini di un'arcadia che conserva i caratteri della *aurea aetas* ed è immune dalla corruzione che inequivocabilmente assegna il progresso civile alla decadenza dell'età del ferro:

E cittadin son dell'età del ferro,
 dove l'un l'altro con inganni lima
 il naturale e semplice senz'erro.
 I' son dell'età d'or per virtù prima.
 E 'l mio teatro è l'ombra sotto un cerro,
 né mai mi partirò da questo clima;
 né vo' partir per un chiostro d'insidie,
 colmo sol d'ozio e di malizie e invidie.

È anche questo un tema che sembra avere un'eco profonda e ricorrente nella letteratura laurenziana: basti ricordare che nelle *Disputationes Camaldulenses* Landino fa del riconoscimento degli affanni e delle distrazioni provocate dalle occupazioni mondane il primo argomento del suo Leon Battista Alberti in replica alle obiezioni avanzate da Lorenzo,¹⁶ mentre nel primo capitolo dell'*Altercazione* la condanna delle «civili malizie» e l'esaltazione della «humana quiete» pastorale sono l'asse del discorso di un Lorenzo ormai filosofo e alfiere della vita ritirata e contemplativa (vv. 46-114); ma ancora nel *Rusticus* poliziano a più riprese ritorna, anche se con riflessi senecani e virgiliani,

¹⁶ Cfr. *ibidem*, pp. 36-37.

l'elogio della vita contadina per la serenità e la perfetta integrità morale, da opporre alla corruzione della corte e della città (vv. 17-83; 283-91; 551-69). Nel suo piccolo, e senza peraltro sciogliere il suo legame con il paradigma volgare arcaicizzante ed espressionistico, il Pulci dell'agone fra Lauro e Tavaiano è, come dicevamo, un punto di riferimento, e precorre alcune soluzioni che si affermeranno nella poesia degli anni successivi.

Di non minore interesse risulta il seguito del discorso del pastore. Si tratta infatti di un appello alla ninfa Estura con il quale Luca cambia radicalmente registro, passando all'ecloga rusticale e anzi fornendo un vero e proprio saggio di poesia nenciale.¹⁷ Dunque, un'ulteriore prova di eclettismo. Che però ha una sua effettiva pregnanza, se si considera che lo stile rusticale risulta particolarmente appropriato sulla bocca del vecchio bifolco Tavaiano. Ma non solo: nelle ottave del pastore Luca porta in primo piano un tipo di poesia che, come prassi d'*équipe*, distingueva il laboratorio dei fratelli Pulci nel loro sodalizio poetico con il Magnifico. In questo modo, attraverso un'espressione particolarmente rappresentativa della propria arte, egli viene a identificarsi con il suo personaggio e a farne il suo portavoce. L'esercizio di stile, insomma, non è fine a se stesso. Luca, di fatto, per il tramite del suo eroe arcadico, sembra voler collocare la propria esperienza letteraria in una dimensione che è del tutto separata da quella politica e civile. A ciò tende d'altra parte anche l'esito della disputa, che non ha né vinti né vincitori e si chiude con l'emblematica rinuncia di Lauro alla ninfa:

¹⁷ Penso in partic. a III 97-98 sulla semplice gastronomia rusticale («l' ho di latte rappreso una massa,/ ed honne parte liquido per bere;/ e 'l par de' pippion grossi, e l'oca grassa»); «E 'l verno al foco empiremo una pentola/ delle castagne e lessare i barlonzoli./ Già pur sonar la mia zampogna sentola, / e farvi intorno mille balleronzoli»). Ma si consideri anche l'ottava 101 («A questi di trovai un grande orsacchio,/ che diguazzava un sorbo agli orsacchini;/ [...] toltigli i duo figliuoli belli e piccini,/ holti con meco e te gli serbo e dono;/ non domandar che sollazzo mi sono»), che rivisita un motivo della *Nencia* attribuita a Lorenzo («l' t'ho trovato al bosco una nidiata,/ in un certo cespuglio, d'uccellini;/ i' te gli serbo, e' son una brigata,/ et mai vedesti e più be' guascherini», ott. 35, 1-4 del testo V, nell'ed. fornita da Rossella Bessi: Lorenzo de' Medici, *La Nencia da Barberino*, a cura di R.B., Roma, Salerno, 1982).

Lauro allegro: «Lei del pastor sia,
 io cercherò per la città il mio amore.
 La pace sia con voi». Ed andò via.
 (III 103, 1-3)

La città non entra in contatto con l'Arcadia, così come i valori della vita civile e quelli dei contemplativi *otia* bucolici restano istanze incommensurabili e parimenti degne, senza che si pronunci un giudizio a favore degli uni piuttosto che degli altri. E con ciò, in sostanza, se è vero quanto prima si diceva, si nega che la poesia, o almeno la poesia praticata dal Pulci e dal Pulci collocata tra i pastori, abbia un rapporto con *negotium* e politica: al contrario, essa si ritira in una regione separata, fuori dal tempo e lontano dai casi mutevoli della vita attiva, dove trova davvero spazio e ragion d'essere.

Non c'è dubbio che un simile *secessus* e una simile professione di disimpegno si giustifichino ampiamente con la situazione di Luca: fosse anche solo per la semplice ragione che egli scrive dall'esilio nel Mugello,¹⁸ dove sconta il fallimento della sua impresa bancaria – dunque si trova effettivamente in una terra di pastori, in una sorta di Arcadia toscana, come viene dipinta anche nelle *Pistole* –, ed è evidente che da una dichiarazione di neutralità non può che sperare un qualche vantaggio. Eppure è significativo che lo spazio in cui l'autore del *Driadeo* riduce la propria poesia sia lo stesso spazio che il fratello Luigi, diver-

¹⁸ Che il *Driadeo*, come anche le *Pistole*, sia stato, se non composto interamente, per lo meno ultimato nel periodo dell'esilio, tra i monti del Mugello e la Sieve, risulta da quanto Luca stesso dichiara nell'epistola proemiale a Lorenzo («Io mi sto in questi boschi notando queste ed altre facezie e veggio la Lora e il fiume Severe insieme fatti pietosi», *Il Driadeo d'amore* cit., p. 19) e nelle ottave finali («Vener, se mai di quest'ombroso clima/ potrò partir laddove i' son negletto», IV 100). La bancarotta che determinò il bando di Luca da Firenze si deve collocare «fra la fine del '64 e l'inizio dell'anno successivo» (così, su precisa documentazione, S. Carrai, *Le muse dei Pulci* cit., p. 16), mentre *terminus post quem* per la redazione del *Driadeo* viene generalmente considerato l'agosto 1464, data della morte di Cosimo: nella citata dedicatoria, infatti, si dice che il poemetto vuole offrire a Lorenzo un conforto per il suo lutto. Bisognerà tuttavia scendere abbondantemente oltre il marzo 1465, sia perché il 15 di quel mese fu conferito a Cosimo il titolo di padre della patria, titolo con il quale è designato nell'epistola proemiale e nella parte terza del *Driadeo* (21, 7); sia per le considerazioni che facevamo sui molteplici indizi che assegnano l'opera, anche per scopi, impianto e concezione, all'arco del confino (che sicuramente nel luglio 1468 era terminato: cfr. *ibidem*, pp. 17-18).

si anni dopo, nella giunta al *Morgante*, polemizzando con i critici, con l'estetica neoplatonica e con i dogmi della poesia aulica ed erudita, proclamerà a più riprese come il più congeniale alle «muse de' Pulci»:

ché, come io esco un passo dalla via,
 chi gracchia, chi riprende, e chi rampogna;
 ognun poi mi riesce la pazzia;
 tanto che eletto ho solitaria vita,
 ché la turba di questi è infinita.
 La mia accademia un tempo o mia ginnasia
 è stata volentier ne' miei boschetti,
 e puossi ben veder l'Affrica e l'Asia:
 vengon le ninfe con lor canestretti,
 e portanmi o narciso o colocasìa;
 e così fuggo mille urban dispetti.

(XXV 116, 4-117, 6)

Io non domando grillande d'alloro
 di che i Greci e' Latin chieggon corona;
 io non chieggo altra penna, altro stil d'oro
 a cantar d'Aganippe e d'Elicona:
 io me ne vo pe' boschi puro e soro
 con la mia zampognetta che pur suona
 [...]
 Altri verrà con altro stile e canto,
 con miglior cetra, e più sovrano artista;
 io mi starò tra faggi e tra bifulci
 che non disprezzin le muse de' Pulci.

(XXVIII 138-39)

Già nel *Driadeo*, dunque, si anticipano alcune delle più nette affermazioni della comune estetica pulciana: estetica che fondamentalmente si riassume nell'idea di una poesia svincolata da implicazioni ideologiche o speculative, la quale, contro altre tendenze e nel solco della tradizione volgare, si adegui alle logiche del principato (e in particolare alla svolta cortigiana e contemplativa cui s'è accennato) proprio in quanto libero esercizio della fantasia volto essenzialmente a dilettere.

Detto questo, possiamo trarre alcune conclusioni generali sulle ragioni e sugli intenti che sono alla base del poemetto. Che si tratti di un esperimento è fuor di dubbio: un esperimento, se non un saggio, con il quale Luca non solo sperava di acquistarsi dei meriti presso Lorenzo in vista di una sua intercessione per la revoca del bando, ma proponeva anche la sua candidatura a poeta ufficiale dei fasti della corte e della città, quel ruolo che, morto il fratello maggiore, avrà Luigi cantore della giostra del 1469.¹⁹ Nodo fondamentale è definire, come adeguato strumento letterario, le forme di una poesia medicea in volgare, tanto più che in quel momento Lorenzo, non potendo o non volendo distaccarsi radicalmente dal *milieu* oligarchico, si applicava pressoché esclusivamente ai modelli della tradizione poetica fiorentina volgare. Di qui la varietà degli stili e dei generi praticati (solamente nella terza parte del *Driadeo* ritroviamo la moderna tragedia fiorentina di Daimidonia e Demofido, la commedia di Ippomene e Atalanta, l'ecloga agonica di Lauro e Tavaiano con il suo inserto rusticale; e anche per questo con fondamento si può parlare di saggio di eclettismo poetico offerto al principe mecenate). Di qui sia la superficiale ambizione classicistica del poemetto, sia la scelta di sondare codici e schemi della poesia encomiastica latina di chiara appartenenza medicea, adeguandoli tuttavia a una linea di più stretta osservanza dei paradigmi ideologici e stilistici che dal Petrarca volgare e da Boccaccio discendono al primo Quattrocento fiorentino. Quale sia stata la fortuna del programma pulciano, peraltro impreciso e nell'insieme vacillante, è difficile dire: è certo però che, dopo la morte di Luca, quando già sarà richiesta una poesia allegorica e filosofica di cui Luigi non è capace,

¹⁹ Questa intenzione si delinea esplicitamente nella conclusione del *Driadeo*, quando il poeta prende la parola dichiarando che, se mai il poemetto incontrerà il favore dei suoi protettori, egli aspira a scrivere per loro nuove opere – opere in realtà mai scritte (se si eccettua il *Ciriffo Calvaneo*), ma nelle intenzioni evidentemente tragiche o epiche – in uno stile più degno del dimesso stile pastorale finora praticato. Cfr. in partic. IV 98: «Ombre de' boschi mia, frassini e faggi,/ che 'l rozzo suono udite de' miei versi,/ se altri de' poeti antichi e saggi/ in sulle cetre lor più dolci fersi,/ prima che 'l corpo mio cenere caggi,/ o vaghi monti, o rusce' freschi e tersi,/ i' spero che di voi canterò ancora,/ altro ch'Amore e Severe e la Lora»; nonché IV 103, 1-4: «Lauro mio, al suon della tua cetra/ da' compilar materia atta e coturna,/ se questa bassa in te di grazia impetra».

l'opzione a favore delle tematiche amoroze e venatorie tipiche delle operette mitologico-pastorali del Boccaccio, l'adesione al magistero stilistico del Petrarca, la continuità con la lirica volgare quattrocentesca²⁰ saranno tutti elementi portanti nell'impianto delle *Stanze* poliziane.

Gran parte dei principi dell'operazione del *Driadeo* si ritrovano nella prima delle *Pistole* di Luca, opera anch'essa intrinsecamente sperimentale per essere il calco volgare delle *Heroides* ovidiane. Termine per un riscontro sarà anche qui la breve descrizione allegorica di Firenze ai vv. 28-45:

Tu Eritrea, tu Cumana Sibilla,
se segui l'ombra tersa e' santi rami,
30 fonte ove ogni licor stilla,
o felice Lucrezia, che tanto ami
il sommo onore e 'n sì dolce idioma
Lauro e l'ombra sempre invochi e chiami.
E' lustra l'Arno, e forse un'altra Roma
35 riforma il nuovo Scipio; il savio Bruto
libero ha del iacinto ogni sua coma.
Veggio dolente in su un poggio Pruto,
e Proserpina sua rapita il fugge,
come serpente o vile animal bruto;
40 Cerbaro latra furioso e rugge;
nel Laberinto involto il Minotauro
d'Atena il sangue più non pasce o strugge.
Veggio fiorir in piano e 'l verde lauro
far santi frutti, onde 'l fratel del Tevere
45 di diamante sempre adorna e d'auro.²¹

Il passo è decisivo innanzi tutto per datare la *Pistola*, dal momento che, come ha dimostrato Stefano Carrai, Pulci vi adombra la restaurazione dell'egemonia medicea in seguito alla congiura contro Piero il Gottoso dell'agosto 1466, nascondendo dietro le figure mitologiche i

²⁰ Su questo aspetto particolare, cfr. in ultimo R. Bessi, *Le "Stanze" del Poliziano e la lirica del primo Quattrocento*, « Lettere italiane » XLVIII, 1996, pp. 3-24.

²¹ Cito dalla *editio princeps: Pistole di Luca Pulci al Magnifico Lorenzo de' Medici*, Firenze, per Antonio di Bartolomeo Miscomini, 1481.

protagonisti del complotto.²² Qui tuttavia interessano piuttosto gli strumenti e i propositi della rappresentazione. Che poi, per molti aspetti, consistono nel recupero di alcuni stilemi della poesia encomiastica legata alla parte dei Medici. Firenze, formalmente repubblicana, è una nuova Roma o una nuova Atene, così come sono difensori della repubblica dalla tirannide gli eroi antichi, Lucio Giunio Bruto e Scipione l'Africano, a cui vengono associati Piero e il figlio Lorenzo, secondo una prassi invalsa nella retorica della celebrazione medicea, che tendeva così a dissimulare la realtà del principato rovesciando sugli oligarchi il sospetto di mire liberticide.²³ Lorenzo, in particolare, proprio in quanto 'nuovo Scipio', si presenta come il vero erede di Cosimo, che a Scipione era stato paragonato in anni recenti, fra gli altri, dal Naldi e dal Landino.²⁴ La lotta contro la tirannide appare una lotta civilizzatrice contro la ferocia disumana di mostri ctonî o infernali (Plutone, Cerbero, il Minotauro), con implicita ripresa del mito di Ercole assunto fin dal *De laboribus Herculis* di Coluccio Salutati a im-

²² Cfr. S. Carrai, *Le muse dei Pulci* cit., pp. 15-23. Una ricostruzione dettagliata delle fasi della congiura (con illustrazione dei riferimenti criptici contenuti nella *Pistola*) è ora fornita anche da D. Bisconti, *La "Pistola I" de Luca Pulci entre louange courtisane et poésie pastorale*, in AA.VV., *L'amato alloro. Études de littérature italienne offertes à Calude Perrus*, «Chroniques italiennes» 63-64, 2000, pp. 122-125.

²³ Basti qui il rinvio a quanto dice di Cosimo il Vecchio il Landino in *Xandra* III, iii 97-98: «Alter Aristides, alter Cato, publica iusto/ munera magnanimus iure gerenda capit». Ma di Landino, sempre nella *Xandra* e sempre a proposito di Cosimo, si consideri anche il significativo rifiuto del modello imperialistico di Cesare: «Magnus erat Caesar, sed magnus Caesar in armis;/ at tu Cosme tua maior in urbe toga es./ Ille armis patriam saevaue tyrannide pressit,/ te libertatis unica cura tenet» (III, xv 43-46; è motivo che sarà ripreso nell'elogio funebre di Ugolino Verino: cfr. *Flametta* LI 59-64). Sulla presenza di questi temi – tipici della letteratura civile e filomedicea degli anni '60 – nelle altre pistole di Luca, e segnatamente in quelle di argomento romano (XIII-XVIII), cfr. F. Battera, *Le "Pistole" di Luca Pulci e la formazione culturale del giovane Lorenzo*, in AA.VV., *Lorenzo the Magnificent: Culture and Politics*, edited by M. Mallet and N. Mann, London, Warburg Institute, 1996, pp. 176-190 (e in partic. pp. 189-190).

²⁴ Sul modello della figura dell'Africano, esule volontario da Roma per il bene della patria, Naldi ricalca la figura di Cosimo nell'ecloga IV sull'esilio del 1433-34, come dimostra M. Martelli, *Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni Sessanta*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 82-85. In Landino (*Xandra* III, xv 11-24) il paragone si dà in forma di *recusatio*: Cristoforo invoca da Febo e dalle Muse l'ispirazione per comporre non un poema sugli eroi romani, ma – impresa non meno eccelsa – su Firenze e su Cosimo.

presa della civiltà fiorentina.²⁵ Un altro mito tipicamente mediceo serve poi per esaltare la prosperità assicurata allo Stato dalla guida di Piero e Lorenzo: quello del rinnovamento fiorentino dell'età dell'oro, che, motivo dominante già nelle ecloghe di Naldo Naldi in lode del governo di Cosimo e dei suoi nipoti (la VI e la X),²⁶ diventa nel codice dell'apparato encomiastico vera e propria impresa del Magnifico.²⁷ Su questa base Luca ricalca dal linguaggio della tradizione lirica amorosa il simbolismo petrarchesco del lauro, traendone l'emblema e il *senhal* del principe – cifra anche questa convenzionale nell'encomio laurenziano.²⁸

Basta di per sé un tale accumulo di temi pressoché rituali a dimostrare che anche in questo caso ci troviamo di fronte a un esperimento e che ne è oggetto la possibilità di una poesia volgare su sfondo pastorale, celebratoria ma anche ermeticamente allusiva a eventi contemporanei, sull'esempio offerto dagli autori della moderna ecloga latina, da

²⁵ A margine ricordiamo non solo che nel primo libro delle *Camaldulenses* Lorenzo, obiettando alle argomentazioni dell'Alberti, indica proprio in Ercole il prototipo del sapiente virtuoso impegnato nell'azione civile (cfr. *Disputationes Camaldulenses* cit., p. 32), ma anche che sull'impronta dell'Ercole fiorentino Luigi Pulci modella quello che è il suo personaggio più fortunato: Morgante (cfr. S. Carrai, *Morgante e il mito di Ercole*, in *Le muse dei Pulci* cit., pp. 95-112).

²⁶ Naldi peraltro lo sfrutta anche nell'elogio funebre di Cosimo (*Elegiae* III 11, 349-50); e con sottile *variatio*, riferendosi mediante gli *aurea saecla* all'età augustea, lo presenta anche il Verino, *Flametta* LI 77-78.

²⁷ Nota è la descrizione dello stendardo di Lorenzo per la giostra del 1469 fornita da Luigi Pulci: «e nel suo bel vexillo si vedea/ di sopra un sole e poi l'arcobaleno./ dove a lettere d'oro si leggea:/ “Le tems revient”, che si può interpretarsi/ tornare il tempo e 'l secol rinnovarsi» (*La giostra* 64, 4-8, citata da L. Pulci, *Opere minori*, a cura di P. Orvieto, Milano, Mursia, 1986). A questi versi bisogna poi affiancare, restando sempre nell'opera di Luigi, l'ultima strofe (vv. 158-170) della canzone del 1466 *Da poi che 'l Lauro più, lasso, non vidi* (parla il poeta per confortare Lucrezia Donati della lontananza di Lorenzo): «Allor più mite et piano:/ “Hor ti conforta – dixi – et ama et spera:/ la bella Flora torna et primavera:/ tornano i canti, suon(i), feste, armilustri./ e gl'iddii con lui pel bel campo piceno./ Vedrai d'ogni dolcezza il tuo cor pieno./ et la fera crudel che 'l tien, graffiarsi./ Vedrai che versi scripti in adamante/ delle sue opre sancte!”/ Ma poi ch'io dixi el secol rinnovarsi./ levò al ciel lieta l'una et l'altra palma:/ poi si parti con la sua ben nata alma» (*ibidem*, p. 50).

²⁸ Luca vi ricama sopra già nelle ottave iniziali della terza parte del *Driadeo* (14, 6-8; 19, 4-8). Lo stesso fa Luigi in *Da poi che 'l Lauro* 1-3; 96-98; 109-114 (e di Luigi si consideri anche, per es., *Morgante* XXVIII 146, 4). Ma in partic. cfr. A. Poliziano, *Stanze per la giostra* I 4; II 4.

Petrarca e Boccaccio fino al Naldi. Di nuovo il poeta in esilio offre una prova del proprio eclettismo, con l'intento di guadagnarsi non solo l'intercessione del suo protettore, ma anche, come sembra, un qualche incarico ufficiale, sia pure non venale, all'ombra del Lauro.²⁹ Da rimarcare c'è solo come Luca, qui, a differenza del *Driadeo*, forse per la mutata situazione politica, forse per calcolo personale, non abbia ritengo a dare alla sua *laudatio* un carattere smaccatamente filomediceo.

Risponde a un fondamentale sperimentalismo anche la parte più ardua della *Pistola*, vale a dire il lungo inciso bucolico dei vv. 64-99, in forma di dialogo amebeo e sul ritmo tipicamente pastorale degli sdruciolli, dove però la lettura è complicata innanzi tutto dal fatto che nelle stampe manca la distribuzione delle battute, che qui dunque non si può dare se non in via congetturale:

- 65 Quivi non Caliopè o Èuterpe,
 ma pastori e biflochi: odi i lor zufoli
 squillar, come nel tempo estivo serpe.
 [Anibeo] – Sibulo, che in versi alterni zufoli,
 or ch'egli è caldo, all'ombra sotto un rovero
 perché non meni gli affannati bufoli?
 70 [Sibulo] – Anibeo, tu riprendi altri, e se' povero.
 Pensa alle capre e suona ormai la fistola,
 ché le tue gregge sparte a' campi annovero.
 [Anibeo] – Una cervia mi manca: aresti vistola?
 Fucina mia, che mi fé spesso frangere,
 75 ond'io son mosso a cantare una pistola
 (quel che mi fa, bifolco, tanto piangere
 è che forza ragion sovente supera),
 e scritto al collo have: 'Noli me tangere'.

²⁹ È un dato che ricaviamo dalle battute finali dell'epistola, vv. 100-105: «Pulcro pietoso a me: "Se mai de' solchi/ esco a vedere il Lauro al santo seggio,/ non bramo il vello del monton de' Colchi./ Ma sì benigno il cor verso te veggio,/ nuova luce rinata di Piccarda,/ ch'ì sarò all'ombra sua: altro non chieggio"». Da segnalare, per inciso, il cenno criptico al «vello del monton de' Colchi», che ritorna dalla dedicatoria del *Driadeo* («poiché i' non feci i velli aurei, non ho né oro né argento», ed. cit., p. 20) e che sembrerebbe, in quanto professione di assoluto disinteresse per l'oro, un modo per stornare dopo il fallimento i sospetti di malversazione.

- 80 Se la Fucina mia questi vitupera,
questo mi duol: lascia i bufoli ch'arano,
e l'alma a consolar vieni e ricupera.
- [Sibulo] – Come a te piace. Dimmi: e' non si parano
i nostri preti a' tempi forse i calici?
Senz'altra scola a' legger oggi imparano.
- 85 [Anibeo] – Oh, sarebbero ebrei fatti l'italici?
Più dolce metro le zampogne squillino:
qui spiri Apollo da' liti tesalici!
- [Sibulo] – S' i' mento, ch'è mie bufoli oggi assillino:
so ch'alla cervia tua le corna piantano,
così i lor membri al giusto foco stillino.
- 90 [Anibeo] – Ma che di' tu di que' maghi che 'ncantano
ora in su l'Arno, e dicono che gli spirti
nelle camere al buio odono e cantano?
- [Sibulo] – Io non vò qui cantar di loro, o dirti.
- 95 [Luca] – Sibulo, alfin, silenzio! O Anibeo,
lascio a Lucrezia ogni secreto aprirti.
- [Lucrezia] Io: «Altra volta il mio verso amebeo
dissolvera', o pastori e bifolchi,
come Titire all'ombra e Melibeo».³⁰

³⁰ Una trascrizione del passo è stata recentemente fornita anche da F. Battera, *Le ecloghe di Girolamo Benivieni* cit., p. 140, la quale tuttavia fa alternare gli interlocutori di terzina in terzina, cosa che inevitabilmente determina alcune incongruenze, come quella del v. 95, dove Sibulo viene a zittire se stesso. Inoltre, se la cervia del v. 73 si ispira, com'è probabile, alla candida cervia petrarchesca di *RVF* 190 («Una candida cervia sopra l'erba/ verde m'apparve [...] "Nessun mi tocchi" al bel collo d'intorno/ scritto avea di diamanti e di topazi»), è necessario che le due terzine dei vv. 73-78 siano pronunciate dalla stessa persona (a meno di non ipotizzare un'inversione nella *princeps*, da cui sembrerebbe dipendere tutta la tradizione a stampa e manoscritta, fra il v. 75 e il v. 78). Così di fatto legge anche S. Carrai, *Il sonetto "Una candida cervia" del Petrarca. Problemi d'interpretazione e di fonti*, «Rivista di letteratura italiana» III, 1985, p. 247, il quale, peraltro, confermando la difficoltà a definire la logica del dialogo, non attribuisce la battuta né a Sibulo né ad Anibeo, bensì a Luca. Si considerino infine i vv. 95-99: alcuni elementi (la presenza contemporanea dei nomi dei due pastori al v. 95; chi parla si rivolge – citando peraltro *RVF* 323, 41 – ai *pastori* e ai *bifolchi*, e dunque, a rigore, non pare essere uno di loro; i versi non sono più sdruc-cioli, segno che è venuta meno l'esigenza di uno stretto adeguamento stilistico agli interlocutori bucolici) inducono a pensare che quest'ultimo intervento sia da assegnare a un terzo personaggio, che verosimilmente è proprio il Pulci, a cui al v. 97 succederebbe Lucrezia. Questa è anche la lezione di Donatella Bisconti, che, nel testo della *Pistola* I allestito in appendice al suo articolo, assegna i vv. 94-96 a Pulcro, cioè Luca, come terzo interlocutore

Luca prosegue dunque il suo sondaggio di forme poetiche fiorentine, utilizzando ora, come è stato osservato, «il codice pastorale come veicolo di discorsi allusivi e riservati»,³¹ e dunque esplicando la linea sottesa a tutta l'epistola in un saggio cui il netto isolamento dal contesto conferisce un rilievo e un'evidenza particolare. Riesce tuttavia pressoché impossibile, data l'astrusa e intenzionale oscurità del testo, svelare l'obiettivo di ciascuno dei riferimenti messi in campo. È chiaro, comunque, che non si tratta più della Firenze da esaltare con le risorse dell'encomio, bensì di una Firenze che si offre alla polemica e alla satira. Le allusioni più perspicue riguardano infatti l'ipocrisia e l'ignoranza degli ecclesiastici (se si devono interpretare in questo senso i vv. 82-83, dove inoltre è trasparente l'ironia su una propensione tutt'altro che ieratica all'ebbrezza) e le pratiche teurgiche ficiniane, adombrate, a quanto sembra, nel cenno alle evocazioni spiritiche («in su l'Arno» dei vv. 91-93. Non importa allora che Luca si chiuda in un'immediata reticenza e che si riservi di trattare più a fondo la materia, sia pure, come sembra, delegando la sua portavoce Lucrezia, in future opere di genere pastorale che in realtà non scrisse mai – segni forse anche questi di una sua personale e più o meno opportunistica inclinazione al disimpegno che abbiamo già incontrato altrove. È significativo, invece, che, sia pure di scorcio e nelle forme forzatamente ellittiche di un rapido sondaggio programmatico, egli con questi versi aderisca ancora una volta a un preciso filone della poetica laurenziana: cosa che risulta di immediata evidenza quando si consideri che, proprio tra il '66 e '67, con il *Simposio*, Lorenzo si dedicava a una scrittura allusiva e satirica in cui ricorrono la polemica antiecclesiastica, la

del dialogo pastorale (cfr. *La "Pistola I" de Luca Pulci* cit., p. 137). Non che il testo della Bisconti non lasci ancora alcune perplessità, dovute in primo luogo proprio al fatto che vi si inserisce Luca fra i pastori dialoganti, attribuendogli alcune battute oltre a quella in questione (vv. 73-75; 79-81; 85-86) e conservando comunque una rigorosa risposta per terzine. Opinabili, del resto, risultano anche alcune lezioni, ardue innanzi tutto per ragioni metriche oltre che per la difficoltà del senso (per es.: 64 [Quivi non Calliope o Euterpe; 70 [et, se povero.; 73 [aresti visto la; 83 [tempi? Forse i calici; 97 [volta il verso).

³¹ Cfr. F. Battera, *Le ecloghe di Girolamo Benivieni* cit., p. 141.

dissacrazione religiosa,³² la parodia del neoplatonismo ficiniano. La Firenze di Luca dunque è, con le inevitabili oscillazioni, quella che può emergere da una sintesi delle direttive culturali laurenziane della seconda metà degli anni '60.

Alla più nota Firenze di Luigi non si possono dedicare che poche spigolature. Detto che Morgante si costituisce come il prototipo dell'eroe fiorentino già solo per il fatto di modellarsi sulla figura di Ercole (e forse anche la sua morte per avvelenamento, oltre che al modello di Orione, è da ricondurre al precedente dell'eroe mitico, avvelenato dal sangue del centauro), è bene rimarcare che nel poema i riflessi più cospicui ed emblematici della realtà fiorentina sono, come già accennato, i riflessi di una *querelle* culturale: quella lotta del Pulci a sostegno della propria poesia che si fa particolarmente intensa negli ultimi canti. A quest'ordine sono naturalmente da riferire gli interventi metaletterari e le ripetute affermazioni della veridicità e della verità, sia letterale sia morale, del testo, in polemica con i critici e con il neoplatonismo ficiniano (XXIV 1-2; 104-105; XXV 115-17; 159; XXVII 40-41; XXIII 137-42), ma anche le parole di elogio spese per Angelo Poliziano, che suonano come *captatio* di un possibile alleato (XXV 115, 4-8; 169; XXVIII 145-47). E se in Margutte, come poi in Astarotte, bisogna da ultimo riconoscere lo stesso poeta, portatore deforme e irregolare di un sapere alternativo ma profondamente vero e liberatorio, è risaputo che dietro al re Marsilio, negli ultimi cinque canti, si cela invece proprio il Ficino. Ciò comporta che il testo, oltre agli espliciti e diretti spunti polemici, sia cosparso di riferimenti più dissimulati alla Firenze letteraria in cui Luigi vedeva affermarsi la linea di pensiero ficiniana. Basterà un esempio, che tra l'altro è dei meno esplorati: quello dell'apologo di Marsilio su predestinazione e arbitrio, nel quale le anime prima dell'incarnazione sono paragonate a ingenui uccelletti solleciti ai richiami degli spiriti delle diverse fedi, finché cedono all'allettamento che segna il loro destino:

³² In questa prospettiva, non è arbitrario interpretare i calici del v. 83, che i preti moderni hanno sempre pronti, come ripresa diretta del modulo simposiale della parodia anticclesiastica messa in atto da Lorenzo.

Gli spiriti che guardan questo loco,
 mentre l'anime passano, ognun priega;
 elle sen vanno come uccello a gioco:
 volgonsi a quella ove il desio le piega;
 perché ancor semplicette sanno poco,
 ma pur libero arbitrio non si nega;
 quella che abbraccion, poi la fede è loro:
 beato a quel ch'abbracciato arà l'oro.

(XXV 45)

La natura e la sorte dell'anima, come sappiamo, è oggetto di disputa con Ficino anche nel sonetto *Costor che fan sì gran disputazione*, che Orvieto assegna alla seconda metà del 1473.³³ L'ottava del *Morgante* tuttavia si distingue per il fatto che l'argomento è trattato attraverso un *cliché* della coeva poesia neoplatonica: un *cliché* modellato sull'emblema prima dantesco e poi petrarchesco del «novo augelletto» e largamente frequentato da Lorenzo e dal Poliziano nella loro lirica volgare, proprio come immagine dell'anima che si lascia allettare dalla bellezza e dai richiami dell'*eros*.³⁴

Sono, questi, elementi che dimostrano come Luigi conduca su un terreno essenzialmente letterario, mettendo in campo la tradizione volgare e la prassi moderna, una battaglia anche più sottilmente allusiva di quella vivacemente polemica delle digressioni teoriche e di metodo. In questa prospettiva, come preciso richiamo a un archetipo illustre, si deve leggere il primo dei funesti segni premonitori che si mostrano al re Marsilio nel canto XXV: quello dell'alloro – un alloro umanizzato, con «be' crin d'oro» – arso e abbattuto da una folgore:

E mentre spaventati eran costoro,
 venne una folgor, che cadde lor presso,

³³ Cfr. *Pulci medievale* cit., p. 223.

³⁴ Cfr. Lorenzo de' Medici, *Canzoniere* XXXIII 1-3: «Non altrimenti un semplice augelletto,/ veggendo i lacci tesi pel suo danno,/ fugge pria e poi torna al primo inganno»; per il tema in Poliziano cfr. in partic. *Rispetti* I 6-8; IV 6-8; *Canzoni a ballo* CIII 21-26. Il «novo augelletto» è in *Purg.* XXXI 61 (ma Pulci ha senz'altro presente anche *Purg.* XVI 88: «l'anima semplicetta che sa nulla»). Petrarca riprende l'immagine in *RVF* 257, 8: «novo augello al visco in ramo».

la qual percosse di cima un alloro
 ed abbruciollo, e insino a terra è fesso.
 O Febo, come hai tu que' be' crin d'oro
 cosi lasciato fulminare adesso?
 Dunque i suoi privilegi il lauro perde,
 che per ogni stagion suol parer verde?
 (XXV 74)

Non si può non riconoscere nella filigrana anche letterale del passo la terza delle visioni della morte di Laura nella celebre canzone petrarchesca *Standomi un giorno solo a la fenestra* (RVF 323):³⁵

In un boschetto novo, i rami santi
 fiorian d'un lauro, giovenetto et schietto,
 ch'un delli albor' pareva di paradiso;
 [...]
 cangiossi 'l cielo intorno, et tinto in vista,
folgorando 'l percosse, et da radice
 quella pianta felice
 sùbito svelse: onde mia vita è trista,
 ché simile ombra mai non si racquista.
 (25-36)

Conoscendo quale immediata associazione richiami l'alloro nella cerchia laurenziana, e proprio come specifica metamorfosi del simbolismo petrarchesco, non è difficile comprendere che cosa Luigi qui paventi e preconizzi. Ma il simbolo deve essere considerato anche nella complessità e nella profondità del suo significato poetico. Il prodigio è allora sì apocalittico, come giustamente è stato scritto,³⁶ ma si tratta di un'apocalisse particolare: l'apocalisse della vera poesia e del suo 'privilegio', quella poesia che Febo non riconosce più e che Lorenzo, agli occhi di Luigi, dopo averla fatta sua, sembra tradire.

³⁵ Ma la corrispondenza appare ancora più netta se si considera che nel *Morgante* il prodigio successivo riguarda, come nella canzone petrarchesca la quarta visione, una fonte.

³⁶ Cfr. S. Carrai, *Le muse dei Pulci* cit., pp. 15-23.

Lucio Felici

L'epica rovesciata.
Il *Meo Patacca* e il genere eroicomico

Una delle definizioni correnti del poema eroicomico è: «Narrazione in versi che canta una materia futile in tono solenne ed epico, o tratta argomenti eroici in stile basso e plebeo. L'effetto comico nasce, in ambedue i casi, dal contrasto tra forma e contenuto».¹ Andremo a verificare quanto si attagli questa o simile definizione al *Meo Patacca* di Giuseppe Berneri.

A voler cominciare da 'Padr'Abbramo' – come direbbe un romanesco –, dovrei discettare a lungo sulla pseudo-omerica *Batracomachia*, quel poemetto greco, anonimo, datato intorno al VI secolo a. C., che in 303 esametri parodiava l'*Iliade* e l'*Odissea*, travestendo gli eroi di Omero da rane e topi, con tanto di partecipazione di Zeus e degli altri dèi dell'Olimpo. Invece che il ratto della bella Elena, la causa occasionale della guerra tra rane e topi era un incidente diplomatico in cui era incorso, per paura, il re delle rane Gonfiagote: trasportando sul

* Intervento al Convegno di studi "Se chiama, e se ne grolia, *Meo Patacca*". Giuseppe Berneri e la poesia romana fra Sei e Settecento, organizzato dal Centro Studi 'Giuseppe Gioachino Belli' in collaborazione col Dipartimento di Studi linguistici e letterari della Facoltà di Lettere dell'Università di Roma 'La Sapienza' (Roma, Palazzo Besso, 13 dicembre 2001). Rimasto inedito per la mancata pubblicazione degli Atti, se ne conservano i tratti di oralità.

¹ È la definizione che si legge nella *Enciclopedia della letteratura*, Milano, Garzanti, 1997³, p. 329. Definizioni analoghe si trovano in qualsiasi enciclopedia o manuale.

dorso, attraverso uno stagno, il topo Rubabriciole, Gonfiagote si era spaventato alla vista di una biscia, si era immerso nell'acqua e aveva fatto annegare il topo.

La ridicolizzazione dell'epica ha dunque un archetipo remotissimo: per molto tempo si è creduto che fosse Omero stesso l'autore della *Batracomiomachia* e, quindi, che egli si fosse autocanzonato. Smentita la suggestiva attribuzione, il poemetto è rimasto anonimo, anche se qualche filologo incontentabile ne ha proposto la paternità di tal Pigrete, poeta del secolo V, il cui nome, all'orecchio di noi moderni, suona già abbastanza buffo. Opera ridicola, scritta per divertire, l'antica *Batracomiomachia* sta a capo di un'interminabile tradizione burlesca e zoomorfica che arriva fino al Casti degli *Animali parlanti* (1802), poema non burlesco ma satirico sulle vicende politiche europee, dalla Rivoluzione francese all'età napoleonica, con forti dosi di veleni e di amarezza. Poi ad appassionarsi alla *Batracomiomachia* fu Leopardi, che ne fece ben tre versioni differenti (nel 1815, nel 1821-22 e nel 1826) e ne inventò una continuazione, i *Paralipomeni della Batracomiomachia* (8 canti in ottave, 1831 ss.), un libro, più che comico, «terribile» – come lo definì Gioberti –,² un'opera che, ficcando occhi e mente nelle cause che avevano portato al fallimento i moti risorgimentali del '21 e del '31, non risparmiava né i liberali (i topi), né i reazionari (le rane), né gli austriaci (i granchi).

L'irriverente ma innocua parodia del greco antico finiva, così, nel tragico. Tutto il filone zoomorfico, adattandosi nel corso dei secoli più alla satira che alla comicità vera e propria (si pensi alle favole di Trilussa), non ci dà la chiave d'accesso all'epica eroicomica e, quindi, tanto meno, al *Meo Patacca*.

Ma a quel Pigrete, o com'altro si chiamasse, dei secoli lontani è attribuito anche un secondo poemetto, di cui restano soltanto quattro brevi frammenti: è il *Magritte* che, stando all'autorità di Aristotele, avrebbe costituito un modello per la commedia greca. Qui il protagonista è uno stolto ignorante e saccente, caricatura di Odisseo; qui gli

² Cfr. V. Gioberti, *Il gesuita moderno*, III, Losanna, Bonamici, 1847, p. 484.

eroi sbeffeggiati sono uomini che, per far ridere, non hanno bisogno di travestimenti animaleschi.

Ho ricordato queste cose – ripeto, lontanissime – per fissare un concetto: a ogni età degli eroi fa seguito un'età degli antieroi (talvolta le due epoche tendono a sovrapporsi): quando gli ideali tramontano e i fatti deludono, insorgono irrefrenabili l'istinto e il gusto, acre e amaro, di buttar giù gli eroi dal piedistallo. Si pensi al destino dell'epica cavalleresca medievale, alla fine ingloriosa, in età rinascimentale, degli invincibili Orlando, Rinaldo e compagnia: se Boiardo e poi Ariosto li rievocano nei diversi registri della nostalgia e dell'ironia nostalgica, Pulci li degrada ai livelli più bassi, fa di Carlo Magno un vecchio babbeo, fa prevalere sulle loro gesta, impoverite e impotenti, le gesta spavalde, grottesche e furfantesche di Morgante e Margutte; e Merlin Cocai, alias Teofilo Folengo, sostituisce addirittura l'eroe cavalleresco con un Baldus, discendente di Rinaldo, che è un giovanotto scapestrato, istintivo e ribelle, mosso però da confusi sentimenti di giustizia, teso alla conquista della libertà e dignità dell'uomo. È una svolta importante perché Folengo attribuisce all'eroe cialtrone, al personaggio che è l'opposto dell'eroe delle leggende, qualità positive, animate dalla volontà di riscattare le classi emarginate; allora il comico assume quel carattere carnevalesco e liberatorio che Bachtin ha studiato nell'opera di Rabelais, elevandolo al rango di categoria ermeneutica;³ e allora anche il linguaggio comico, nella fattispecie il maccheronico, diventa una funzione scardinante, una miscela corrosiva che penetra fra le pieghe dell'ipocrisia per attingere qualche nucleo di verità. Il pensiero va inevitabilmente alla continiana «funzione Gadda» che, rimbalzando indietro da un secolo all'altro, muove dalla *Cognizione del dolore* per retrocedere alla Scapigliatura, a Folengo e ai maccheronici, fino agli scrittori 'espressionisti' degli albori della letteratura italiana.⁴

³ Cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e feste nella tradizione medievale e rinascimentale* [1965], trad. it. di M. Romano, Torino, Einaudi, 1979.

⁴ Degli scritti gaddiani di G. Contini cfr. soprattutto: *Introduzione alla «Cognizione del dolore»* [1963], in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 601-619; i paragrafi *Espressionismo gaddiano* e *Per una linea espressionistica in Italia* del cap. *Espressionismo*

Ma questi sono esempi grandi, che rischiano di farci perdere di vista i contorni del *Meo Patacca*, anche se l'Avvocato Giuseppe Gaetano Martinetti, «Accademico di Religione Cattolica» (così si firmava), stilando la prefazione alla ristampa del 1821 del poema romanesco, faceva proprio il nome di Merlin Coccai, insieme a quelli del *Tasso Napolitano* e di Alessandro Tassoni:

Si avvicina questo poema allo stile di Merlin Coccai [*sic*], del Tasso Napolitano, della Secchia Rapita, e di simil genere di Poemi, che descrivono le abitudini, l'umore e il dialetto della Plebe.⁵

Per avvicinarci al *Meo Patacca* non bisogna dimenticare Pulci e Folengo (del resto è Berneri stesso a nominare Margutte in un luogo della sua opera),⁶ ma più si dovrà tener presente il poema eroicomico del Seicento, quell'epica 'rovesciata' che proprio l'«età sudicia e sfarzosa» (icastica definizione manzoniana del secolo XVII, nel cap. XXII dei *Promessi sposi*) assestò come genere letterario, anzi si vantò di avere inventato.

Quale corrente simpatetica passava tra questo genere e i secentisti? Certamente il gusto della parodia e del rovesciamento (il cannocchiale rovesciato di tanta letteratura barocca), il piacere di mescolare generi e piani stilistici diversi e contrastanti, la disponibilità, che il poema eroicomico offriva, di trafficare con metafore sorprendenti, arguzie e bi-

letterario [1977], in *Ultimi esecizi ed elzeviri (1968-1987)*, ivi, 1988, pp. 95-105.

⁵ In G. Berneri, *Il Meo Patacca ovvero Roma in Feste ne i Trionfi di Vienna*, a cura di B. Rossetti, Roma, Avanzini e Torraca, 1966, p. 55 (tutte le citazioni del poema saranno tratte da questa edizione). Il «Tasso Napolitano» citato da Martinetti è l'adattamento in dialetto napoletano della *Gerusalemme liberata*, opera di Gabriele Fasano (Dragonea, Vietri sul Mare, 1638 – Marina di Vietri 1689), pubblicata a Napoli, nel 1689, col titolo *Lo Tasso Napolitano, zoè la Gierusalemme libberata votata a llengua nosta*. È stato osservato che in questa fortunata versione dialettale «toponimi, proverbi, fraseologia provvedono a ricreare il contesto bonario in cui eroi ed eroine smettono i panni eroici e con il “vestetiello” fasaniano scivolano inevitabilmente verso tonalità grottesche» (G. Fusco, *La letteratura dialettale napoletana*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da E. Malato, V, Roma, Salerno Editrice, 1997, pp. 862-863).

⁶ Nel canto primo, st. 70, 8, Meo chiama «Margutti» i Turchi che assediano Vienna, e la nota dell'autore spiega il termine con «homini goffi e vili».

sticci, anche se ci si professava antimarinisti e classicisti (vedi il caso emblematico di Tassoni).

Ma, nel profondo, rispetto ai modelli illustri che abbiamo evocato, agisce un «*revival* feudale» – come l'ha chiamato Asor Rosa –⁷ a fronte della decadenza delle città, un rimpicciolirsi dell'orizzonte che riduce la parodia cavalleresca e antierica a una messinscena di ridicole battaglie di campanile. Lo spazio in cui si celebrano le gesta dei buffoneschi paladini (ex paladini) è uno spazio stretto, cittadino o borghigiano, in ogni caso angusta palestra di livori, rancori e sfide provinciali e locali. Tali la Modena e la Bologna di Tassoni, la Vicenza e la Padova di Carlo de' Dottori, l'Anghiari di Federigo Nomi, l'Empoli e la San Miniato di Ippolito Neri:⁸ deformazioni comiche della Parigi di Boiardo e Ariosto (e prima ancora delle *chansons de geste*) oppure della Gerusalemme di Tasso. È vero, come precisa Asor Rosa, che queste deformazioni sono al tempo stesso «delle entità reali dietro le quali s'intravedono tradizioni, costumi e abitudini sociali differenziate e, ciò che più conta, estremamente gelosi della loro secolare 'particolarità'».⁹ Ma altrettanto oggettivo, e negativo, è il fatto che quei poemi non varcano i confini della provincia, e che la loro comicità – essendo piccola e rivolta al piccolo – risulta alla fine meccanica, frigida e stucchevole, fatta la solita eccezione per qualche luogo o ritratto della *Secchia rapita*. Non è insomma per caso che a occuparsi del poema eroicomico italiano siano soltanto i nostri studiosi di letteratura; i grandi teorici del comico, da Bergson a Bachtin, non hanno mai rivolto uno sguardo a questi testi, si sono occupati, giustamente, del *Gargantua et Pantagruel* di Rabelais o del *Don Chisciotte* di Cervantes.

Una volta assodato che il poema eroicomico nasce e prolifera con i connotati del localismo e del particolarismo, a irrorare le sue arterie

⁷ Cfr. A. Asor Rosa, *Letteratura eroicomico e giocosa*, in idem e S.S. Nigro, *I poeti giocosi dell'età barocca* (vol. 31 dell'ed. in brossura della *Letteratura italiana* Laterza diretta da C. Muscetta), Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 5.

⁸ Mi riferisco ai seguenti poemi eroicomici: *La secchia* (1622), poi *La secchia rapita* (1624), di Alessandro Tassoni; *L'asino* (1652) di Carlo de' Dottori; *Il catorcio d'Anghiari* (1633) di Federigo Nomi; *La presa di San Miniato* (postumo, 1764) di Ippolito Neri.

⁹ A. Asor Rosa, *Letteratura eroicomico e giocosa* cit., p. 5.

sclerotiche poteva essere il dialetto, il quale, a sua volta, poteva diventare una chiave per dischiudere orizzonti diversi, realtà più vere e complesse: è il secolo, il Seicento, della letteratura dialettale 'riflessa', per usare il termine crociano, cioè di una letteratura che riflette nella lente del dialetto modi e forme di quella in lingua. E allora appare il gran Basile del *Cunto de li cunti* (postumo, 1634-36); irrompe *La vaiasseide* (il poema delle serve, 1612) del napoletano Giulio Cesare Cortese, la cui esperienza di intellettuale *apicarado* – ha spiegato Nigro – da una parte gli apriva «la visione di una società abbruttita nei suoi gradini più bassi, dall'altra gli precludeva la possibilità di un'effettiva protesta per la quale sarebbe stata necessaria un'identificazione con il popolo». ¹⁰ Cortese aveva fatto un viaggio in Spagna alla fine del Cinquecento e lì – è ancora una messa a fuoco di Nigro – «poté assistere alla disperazione sociale degli *apicarados* che, tra aristocrazia e popolo, costituivano l'amorfo ceto dei borghesi mancati cui era legata la fortuna della letteratura picaresca non ancora trasformata in produzione cortigiana e arresasi al conformismo cattolico». ¹¹

Con *La vaiasseide* entriamo nel territorio della eroicomicità non più *rovesciata*, bensì *sostituita*. All'epos burlesco dei paladini, dei cavalieri disarcionati, sottentra l'epos della plebe, dei popolani d'infimo grado. E su questo punto si aprirebbe un discorso che porterebbe assai lontano, coinvolgendo fenomeni che vanno ben oltre il genere eroicomico.

Ma è tempo di inquadrare il nostro *Meo Patacca*. Berneri come Cortese maneggia una materia popolare, e come lui ricorre al dialetto. Berneri, però, a differenza di Cortese è un «intellettuale organico»: così l'ha definito Nigro, ¹² e ampia, argomentata documentazione ne ha fornita Claudia Micocci. ¹³ È il Segretario dell'Accademia degli Infecondi; è il protetto della potente famiglia Rospigliosi; è uomo di teatro

¹⁰ S.S. Nigro, *Dalla lingua al dialetto. La letteratura popolareasca*, in A. Asor Rosa e idem, *I poeti giocosi dell'età barocca* cit., pp. 88-89.

¹¹ *Ibidem*, p. 84.

¹² *Ibidem*, p. 145.

¹³ Cfr. C. Micocci, *Due poemi eroicomici dialettali: Peresio e Berneri*, «Annali dell'Istituto di Filologia moderna dell'Università di Roma» (1), 1979, pp. 171-195.

acclamato, come regista, attore, commediografo.¹⁴ Accingendosi a scrivere un poema giocoso con protagonista un popolano attorniato da popolani e popolane, sceglie la *medietas*: Meo Patacca è sì un fiero bullo, generoso seppur vanitoso, ma non si fa portavoce della condizione reale del popolo, è invece un mediatore tra potere e popolo. In modo conforme, Berneri adotta sì il dialetto, ma un dialetto annacquato, senza parolacce e bestemmie, donde la severa censura di Belli: «il signor Bernieri [*sic*] di pseudo-romanesca memoria».¹⁵ Il giudizio va tuttavia attenuato, ricordando ciò che tutti noi sappiamo: dalla metà del Cinquecento, dopo il Sacco, il romanesco aveva perso la sua identità forte di lingua – mentre la conservavano tenacemente il napoletano e il siciliano, il milanese e il veneziano – ed era diventato piuttosto una storpiatura del volgare toscano. Belli lo sapeva benissimo: basti rileggersi la lettera del 1861 al principe Placido Gabrielli, con la quale egli si rifiutò di volgere il Vangelo in romanesco.¹⁶ (Per inciso voglio qui rammentare che Berneri, nel *Patacca*, usa al plurale l'aggettivo *romanescato*, vicinissimo all'*arromanescato* che alcuni studiosi hanno coniato per caratterizzare la lingua di Trilussa, appena patinata di dialetto).¹⁷

¹⁴ Su Berneri cfr. A. Morelli, *Giuseppe Berneri, poeta, librettista e commediografo*, in R. Lefèvre (a cura di), *Lunario romano 1989*, Roma, Palombi, 1988, pp. 83-94.

¹⁵ Cfr. la lettera a Giacomo Ferretti del 7 agosto 1838, in G.G. Belli, *Le lettere*, a cura di G. Spagnoletti, II, Milano, Cino del Duca, 1961, p. 45.

¹⁶ *Ibidem*, p. 442.

¹⁷ Cfr. il canto terzo, st. 50, dove Meo ingiunge a certa gentaglia di ritrattare le parole ingiuriose pronunciate contro i suoi *sgherri*: «Voglio ch'ogn'un di loro si disdica./ D'havè li nostri sgherri sbeffeggiati./ Che quando disse romaneschi, mica/ Intese di' noi altri in Roma nati./ Che de i sgherri parlò, voglio che dica./ Forastieri, e poi qui *romanescati*./ E che han valore, e san menar le mani./ Quelli che sono in realtà Roman» (corsivo nostro). Meo fa una questione di nascita, non di lingua; tuttavia il neologismo ironico *romanescato* costituisce un precedente curioso dell'accezione linguistica. Di un «italiano lievemente arromanescato» ha scritto per primo P.P. Trompeo nella sua *Nota biografica* a Trilussa, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1981 (XXVIII ed.), p. 957; e la definizione è stata ripresa da G. Orioli nel suo capitolo su *Trilussa*, in AA. VV., *Letteratura italiana. I contemporanei*, I, Milano, Marzorati, 1963, p. 163; poi da W. Mauro nella sua relazione su *Trilussa e la piccola borghesia*, dove parla di «una mediazione fra gergo e "italiano arromanescato"», in L. Felici (a cura di), *Studi trilussiani*, Atti del Convegno (Roma 15-17 maggio 1973), Roma, Istituto di Studi Romani, 1977, p. 339.

Tuttavia, una volta fissati i limiti del *Meo Patacca*, non si trascurerà di riconoscerne i pregi, non tanto a confronto col Cortese quanto a paragone con gli eroicomici toscani e settentrionali. Cominciamo dallo *spazio* in cui si svolge l'azione. Berneri ha la fortuna di disporre di uno *spazio grandioso*, ben altra cosa dalle città e dai paesi che ho prima nominato: è la Roma delle rovine auguste, la Roma di Michelangelo e, ancor più, del «Cavalier Bernino» (III, 29). Da bravo teatrante Berneri gestisce questo spazio con ammirevole abilità. Intanto allo *spazio grande* fa corrispondere un *evento grande*: non già le guerricciole tra città o tra paesi, bensì l'assedio di Vienna da parte dei Turchi nel 1683. Un fatto sconvolgente, di dimensioni europee, una minaccia degli Infedeli per l'intera cristianità, e che avrebbe messo in pericolo Roma stessa; un fatto quasi di cronaca perché avvenuto dodici anni prima della pubblicazione del poema, datata 1695 (e si noti la divaricazione sostanziale dal *Maggio romanesco* di Peresio, ambientato al tempo di Cola di Rienzo).

Lo spazio romano sembra creato apposta per le feste, le celeberrime feste barocche; e infatti metà del poema alle feste sarà dedicata, dal canto sesto fino al dodicesimo e ultimo. Ma Berneri sa utilizzare con maestria lo spazio anche prima delle feste, quando Meo arruola e fa arruolare cinquecento sgherri per andare con loro in soccorso di Vienna, città imperiale – si badi bene – e, perciò, imparentata con Roma. L'autore fa salire Meo sul Campidoglio, in una scena che è una specie di rito propiziatorio e, insieme, di autoinvestitura dell'arduo compito che egli si è assunto (I, 44 ss.); quindi lo fa scendere in Campo Vaccino (il Foro Romano), dove arringa gli arruolati in positura pinelliana *ante litteram*, cioè ritto su una «colonna mozza», in cima alla quale è *zompato* «de potenza a piedi pari» (I, 65); lo fa passeggiare meditabondo e poi rissoso a piazza Navona:

Questa è una piazza che fra l'altre tutte
Giusto una dama par tra le petine;
A piglialla con lei ce restan brutte
L'altre piazze vistose e pellegrine.

Son alfin queste a confessà ridutte,
Che son di quella al paragon meschine:
Se in tutta Roma, poi, ce n'è chalchuna,
Più sfarzosa di lei, sarà sol una.

Di questa pe' rispetto io non ne parlo
Che la mente in penzacce se confonne;
Il loco in dove stà, pozzo accennarlo,
Ch'è in fin dei Borghi, e questo sol dironne,
Che teatro da sempre mentovarlo
Glie fanno centinara di colonne.
Ma ritorno a Navona, che di questa,
Non d'altra ho da cantà, quello che resta.
(III, 9-10)

Quella non nominata per rispetto, e che può vantare il privilegio esclusivo di superare piazza Navona, è ovviamente piazza San Pietro: sarebbe peccato pure nominarla per il devoto di una famiglia di papi e cardinali. Ma a proposito dell'*incipit* («Questa è una piazza, che fra l'altre tutte [...]»), ce ne è forse un'eco nel Belli di «Se ne po' ffregà Ppiazza-Navona mia [...]» (sonetto *Piazza Navona*)? Si resista alla tentazione di paragoni impossibili. Berneri va avanti nella sua descrizione per ventuno ottave (dalla 9 alla 22 del canto terzo); il popolano di Belli, nel giro breve del sonetto, inchioda la sua celebrazione a tre o quattro immagini che riportano il fascino della piazza alla naturalità (campagna, fontane come alberi...), e lo fa con strafottente potenza, vantando la *sua* piazza come la più bella di Roma e infischiandosi persino di San Pietro.

Tornando a Berneri, si osserverà che piazza Navona, Campidoglio, Campo Vaccino sono altrettante occasioni per sequele di stanze che illustrano le meraviglie della città. Digressioni che – ha notato giustamente Claudia Micocci –¹⁸ fanno corpo con il piano narrativo e che – aggiungerei – riprendono il gusto secentesco delle guide illustrate: si pensi alla *Carta del navegar pitoresco* del pittore e poeta veneziano Marco Boschini.

¹⁸ Cfr. C. Micocci, *Due poemi eroicomici dialettali* cit., p. 176.

Bernerì è però abile anche nell'alternare esterni e interni. Nel suo poema non ci sono soltanto piazze e monumenti famosi; ci sono le capatecchie di Meo e della *ciospa* Calfurnia, e c'è la casa meglio arredata di Nuccia, l'innamorata di Meo.

Altra categoria che Bernerì manovra bene – e che è essenziale a qualsiasi narrazione – è il *tempo*, esattamente scandito in giornate, e tra alba, giorno, sera, notte: i colori delle ore che si susseguono sono esattamente registrati come in didascalie di scena.

Entro le due categorie fondamentali di *spazio* e *tempo*, la trama si snoda con chiarezza, rallentata non tanto dalle digressioni illustrative quanto dall'insistenza delle comparazioni e similitudini, queste sì fastidiosamente pedantesche e moraleggianti. Comunque la macchina procede con sufficiente speditezza. Dopo una giornata intensa di emozioni e perorazioni, Meo si addormenta sulla sedia traballante che gli è rimasta e fa un sogno strano (II, 6 ss.): un campo che diventa orto e giardino, e a un tratto rigoggia di cavolfiori, con un cavolo gigante che sovrasta tutti gli altri; si avvicina per sradicarlo, ma si trasforma in un fungo enorme che domina su tutte le piante mutate anch'esse in funghi. E allora lui comincia a menar fendenti «pe' sfongar la cavolesca schiatta». Il sogno lo turba e chiama allora la *ciospa* Calfurnia, che si spaccia per indovina e gli dà una spiegazione nefasta, di imminente pericolo. Meo s'infuria, la scaccia in malo modo e il sogno se lo interpreta da sé: i funghi – simili alle teste di turco dei palì e delle fiere – sono i Turchi, ed essi cadranno a testa mozzata sotto la sua spada. Intanto Nuccia, l'innamorata, ha saputo del suo proposito; ne è scontenta, vuol dissuaderlo, e a questo scopo si reca da lui recitando una scena melodrammatica (II, 62 ss.). Meo resta sconcertato dalla reazione della ragazza, ma, vinta ogni esitazione, si conferma nei suoi progetti guerreschi. Ne approfitta Calfurnia che vuole vendicarsi dello sgarbo ricevuto (III, 64 ss.): racconta a Nuccia che Meo ha sparato di lei, dicendo che è vecchia e brutta (ha ventotto anni, non pochi per una zitella di quei tempi). Provoca così lo sdegno di Nuccia, che si scaglierà contro Meo quando questi andrà a ribadirle la sua decisione di partire. Non contenta, Calfurnia abborda per la strada un altro sgherro, Marco

Pepe, anche lui innamorato di Nuccia, lo istiga a sfidare Meo per vendicare la ragazza oltraggiata, la quale – inventa la vecchia – ha deciso di essere sua se riuscirà a ucciderlo (IV, 28 ss.).

Il duello ha luogo in Campo Vaccino, e Marco, che è un vigliacco, si copre di vergogna dandosela a gambe: un duello secondo tutte le regole degli sgherri romani, descritto nei minimi gesti, dal combattimento con le fionde a quello con le spade (IV, 64 ss.). Marco se la prende con Calfurnia e la malmena; poi vuol conquistarsi l'amicizia di Meo, ricorrendo all'intercessione dello sgherro Cencio, amico comune. La riconciliazione avviene dopo che Marco si è umiliato ai piedi del rivale. Scoperti gli inganni di Calfurnia, ne segue anche la pace tra Meo e Nuccia. Tutto è pronto per la partenza alla volta di Vienna, quando giunge la notizia che l'«assedio di Vienna era levato» (VII, *Argomento*). Il sogno di gloria – cavolfiori o funghi o teste di turco che siano – è svanito. I denari ricevuti dai signori per la spedizione saranno spesi per celebrare la vittoria sui Turchi: tutta la seconda metà del poema è occupata, come ho detto, da *Roma in Feste ne i Trionfi di Vienna* (sottotitolo dell'opera), al cui epilogo si annunciano le nozze di Meo e Nuccia.

Non mi soffermerò sulle feste perché questo convegno ha previsto sull'argomento una relazione specifica.¹⁹ Intendo però rivendicare le doti di Berneri novellatore che – come si può ricavare dal parziale riassunto della trama – ha riempito i tempi lunghi dei preparativi della spedizione (i primi sei canti) con numerosi accadimenti perfettamente concatenati. Anche il linguaggio – facendo centro sul romanesco medio – riesce a tendersi in una gamma di registri piuttosto ampia e variata: c'è il linguaggio comicamente dotto, farcito di latinismi, di un ciarlatano (I, 29-32); quello velleitariamente aulico di Meo quando arringa le folle (I, 57 ss.); quello melodrammatico, quasi metastasiano, di Nuccia quando vuole commuovere e rampognare l'innamorato, con parole, metafore e bisticci non ignari del marinismo (II, 69 ss.); e c'è il

¹⁹ Il programma del Convegno prevedeva una relazione di Nigro su *Le "feste" del "Meo Patacca"*, che poi è mancata per impedimenti del relatore.

giudeo romanesco di un mercante nella scena in cui Meo va a procurarsi un abito a nolo che lo faccia ben figurare con le sue truppe (V, 40 ss.). A questo proposito accenno di sfuggita che Berneri gioca anche con i 'doppi': alla vestizione di Meo fa riscontro quella di Nuccia, quando si agghinda per far visita al fidanzato, in una scena maliziosamente aggraziata, che sa già di Settecento rococò (III, 44 ss.).

Vorrei però concludere con una annotazione sui due tempi in cui è spartito il poema: il *tempo dell'attesa eroica* e il *tempo della festa*.

Il primo è un *tempo irreal*, *utopico*, *sognato*; e il sogno di Meo – che scatena equivoci e incidenti di cui si sostanzia la trama – ne è il simbolo rivelatore. L'altro, il *tempo della festa*, è il *tempo reale* in cui vive il popolo romano per volontà di chi lo governa, di chi Meo si fa strumento senza avvedersene, e l'autore reputa giusto che sia così. È un tempo *paradossalmente reale*, perché la festa, a ben pensarci, funziona nel profondo come antidoto illusorio della miseria, come rituale continuo per stordire e inferocire menti e animi (l'assedio del Ghetto, la caccia agli ebrei nel canto XII), per impedire che si possa persino sognare di essere eroi per un giorno e per propria volontà.

La festa romana non è liberatoria perché è comandata, ed è quindi una sorta di condanna: vedi il carnevale, vedi le fastose cerimonie del calendario della Chiesa.

Pijja inzomma er libbretto der lunario,
E vvedi l'anno scompartito a pprova
Tra Ppurcinella e Iddio senza divario.

Questo lo dice Belli (sonetto *Er primo descemmere*), non poteva dirlo Berneri. E l'etichetta di 'pseudoromanesco' credo che il grande Giuseppe Gioachino l'abbia affibbiata al predecessore Giuseppe (senza Gioachino) anche per quella sua fatale decurtazione e mistificazione dell' 'essere in festa' dei romani. Sarà Belli (si vedano soprattutto i sonetti del 1837) a far emergere la terribile verità: lo spazio carnevalesco, come luogo di potenziali impulsi alternativi e liberatori, veniva sottratto al popolo mediante la carnevalizzazione sia del potere politi-

co sia della sacralità della Chiesa. La carnevalizzazione del sogno eroico di Meo – pagata con i soldi dei potenti – ne è stato un pallido, inconsapevole presentimento.

La definizione di poema eroicomico che ho citato all'inizio viene dunque contraddetta dalle caratteristiche più peculiari del *Meo Patacca*, perché in esso non si ravvisa contrasto tra forma e contenuto: la materia tende velleitariamente verso l'alto, e con altrettanta velleità fa il linguaggio, lo stile. D'altronde Berneri definì *giocosso*, non *eroicomico* il suo poema. L'eroicomicità verrà ristabilita quando sulle scene – e per opera dello stesso Berneri – Marco Pepe, il vantone codardo, prenderà il sopravvento su Meo, il bullo coraggioso. Il sogno di Meo Patacca svanirà allora per sempre, dietro la fissità della maschera che solo meccanicamente, per automatismo, suscita il riso.

Amelia Ciadamidaro

Tra norma e infrazione:
la ricerca metrica negli *Ossi di seppia*

È *querelle* ormai datata quella tra antichi e moderni: la *querelle* che, nata con il movimento romantico, metteva in rilievo il diverso sentire dei poeti moderni rispetto ai primitivi e la conseguente e quantomai ‘naturale’ difformità dell’esperienza poetica cui i primi si votavano. Prendeva vita così, in quel preciso istante, il fantasma della necessità del letterato moderno di rivendicare un ruolo, ritrovare una propria dimensione nel panorama culturale coevo senza perciò voler perdere quella ‘sicurezza filosofica’ che gli aveva a buon diritto garantito, da Dante sino ad allora, lo *status* di vate e guida di una umanità confusa ed alla continua ricerca di risposte.

Il disagio dapprima manifestatosi nei «mali che ha recati all’immaginativa il grande accrescimento della signoria dell’intelletto, dalla podestà dei quali la libera il poeta come e per quel tempo che può»,¹ paradossalmente finirà per attanagliare il poeta contemporaneo, la cui vita si agita in un mare di certezze ormai dissolte, di caos e frammentarietà. L’artista, cui era il primato della stabilità e dell’equilibrio, è ora totalmente destabilizzato rispetto ad una realtà che si fa problematica e complessa; quello stesso ‘intelletto’, a proposito del quale Leo-

¹ G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, a cura di R. Copioli, Milano, Rizzoli, 1998, p. 90.

pardì scriveva, diviene prigioniera e tormento di coscienze che sembrano sbandare tra i meandri di ciò che è vero e ciò che non lo è. Un dialogo con la tradizione e con chi in passato pare abbia indicato una direzione è impossibile, o quantomeno, del tutto difficoltoso.

Che cosa raccontare dunque? Di quali astrusi ed inutili valori farsi portatori? Parlarsi addosso è forse l'unica, ragionevole soluzione; parlare dei propri dubbi, dei propri fallimenti, di una Natura che ha abbandonato (o magari che è stata abbandonata) e che non comunica più.

«No, non penso a una poesia filosofica, che diffonda idee. Chi ci pensa più? Il bisogno di un poeta è la ricerca di una verità puntuale, non di una verità generale. Una verità del poeta-soggetto che non rinneghi quella dell'uomo-soggetto empirico. Che canti ciò che unisce l'uomo agli altri uomini ma non neghi ciò che lo disunisce e lo rende unico e irripetibile»,² dice Eugenio Montale nell'*Intervista immaginaria* pubblicata ne «La Rassegna d'Italia» del gennaio 1946: una presa di distanza significativa da chi aveva preteso di leggere tra le pieghe del mondo una qualsiasi forma di Conoscenza, e una dichiarazione di resa incondizionata nei confronti di chi voleva che il poeta fosse in grado di 'aprire mondi' e sciogliere i nodi gordiani dell'esistenza umana. Da qui la ricerca spasmodica di una poesia che non riesce a farsi canto, quasi afona, che si nutre e vive del dilaceramento interiore; da qui un processo graduale e progressivo di indagini e costruzione della 'forma aderente'. Per dare corpo ad una parola, che tanto meno arriva alla realtà quanto più vi tende, il poeta mette in atto un assiduo e quasi corrosivo *labor limae* che si esplica in un percorso formale (principalmente metrico-stilistico) che, per certi versi, appare ambiguo. Dopo aver dibattuto a lungo sul senso e sul valore della struttura metrica montaliana, la critica novecentesca è rimasta sospesa nel limbo di un conflitto di forma più che di sostanza,³ che testimonia della grande ri-

² E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, p. 564.

³ Un conflitto che vede da un lato Giorgio Bárberi Squarotti, secondo cui nell'opera montaliana si può riscontrare una sorta di 'ironia metrica' data da una apparente conformità alle regole, corrosa però dall'interno e perfettamente in linea con la crisi, in atto nel primo No-

levanza del processo di metamorfosi del significante poetico generato dall'autore stesso.

Sarà opportuno, per centrare i termini del discorso, fare riferimento ad alcuni dei procedimenti formali più ricorrenti nella tecnica compositiva e correttoria del poeta genovese, puntando l'attenzione sulla prima fase della sua produzione, particolarmente ricca di interventi che da una parte puntano a regolarizzare l'organismo stilistico-metrico delle liriche, e dall'altra tendono a destrutturarlo. La raccolta *Ossi di seppia*, in tal senso, costituisce una vera e propria miniera nel quadro delle sperimentazioni montaliane: se Contini individuava due fasi nella prima poetica del nostro, evidenziandone una «descrittiva; un folto ingorgo d'oggetti»,⁴ così che «la razionalità dei dintorni, la difficoltà del rivivere la storia, l'angoscia dell'avvertire insuperabile quella distanza (un Proust, dunque, alla rovescia) inibiranno a Montale qualsiasi possibilità di chiaroscuro», ed una «assertiva», data dallo scioglimento della tensione della fase precedente in «una lotta drammatica del poeta con l'oggetto», così pure non sembra azzardato ipotizzare un analogo processo per quanto concerne l'aspetto linguistico e formale delle poesie ed il puntuale lavoro di revisione su di esse operato. Mentre da un lato, con l'utilizzo di versi e strutture difformi dalla tradizione poetica italiana, si crea nei componimenti un senso di turbamento, dall'altro nel ritorno alla regola si ha un alleggerimento di stati emotivi fortemente vincolanti ed un ristabilimento della calma. I versi della strofe conclusiva (vv. 37-42) di una delle più famose liriche montaliane, *I limoni*, hanno, in proposito, valore esemplare:

*Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo
delle città rumorose dove l'azzurro si mostra
soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase.
La pioggia stanca la terra, di poi; s'affolta*

vecento, della metrica tradizionale e delle sue relative strutture; e dall'altro Pier Vincenzo Mengaldo, per il quale non si può parlare di vera e propria 'ironia', quanto piuttosto di una rigorosa ricerca metrica tendente all'ordine classico.

⁴ G. Contini, *Introduzione a Ossi di seppia*, in *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974, p. 11.

il tedio dell'inverno sulle case,
la luce si fa avara – amara l'anima.

In questo segmento poetico, Montale dà vita ad un interessante gioco metrico, tendendo progressivamente a regolarizzare le misure verso il canonico endecasillabo: inizia, infatti, con un alessandrino, frutto dell'influsso della recente tradizione francese (leggibile come endecasillabo con 'appendice' trisillabica, *il tempo*, o piuttosto bisillabica per sinalefe, *riporta il*), al v. 37, per poi procedere con versi liberi sino al v. 40,⁵ dove camuffa in un verso di quattordici sillabe (endecasillabo con 'appendice' trisillabica *s'affolta*) un endecasillabo perfetto, che, per di più, si lega con rima interna al v. 37 (*manca : stanca*); quindi arriva a due endecasillabi consecutivi ai vv. 41 e 42.

La ricerca del 'classico', l'aspirazione formale individuata negli schemi abituali si scontra con esigenze del tutto contrastanti.⁶ Nella stessa poesia, il medesimo procedimento attraversa ogni strofe: un'alternanza di versi più o meno canonici della tradizione letteraria italiana si fa spazio in un susseguirsi di espedienti linguistici e di trovate ad effetto che colpiscono l'occhio e l'immaginazione del lettore. Notevole l'uso di versi tronchi (il novenario del v. 29, l'endecasillabo del v. 36) e sdruciolì, nonché i fenomeni di ipertrofia ritmica.⁷ Oltre al già analizzato v. 40, la strofe incipitaria del brano porta ai vv. 4-5:

⁵ Si osservi, però, che il v. 38 è un doppio ottonario dattilico, mentre il v. 39 è un endecasillabo ipermetro per eccedenza di una sillaba interna; è, dunque, più appropriato parlare non di versi liberi, ma di anisosillabismo.

⁶ Non a caso, dirà G. Bárberi Squarotti nel saggio *Montale, la metrica e altro*, pubblicato in «Letteratura» LI, 1961, pp. 56-57: «La variazione ironica delle regole e degli schemi tradizionali vale pure, all'esterno, come critica di una condizione della poesia, come indicazione di una coscienza esatta della diversità da quelle strutture tanto sociali quanto poetiche, at-tinta non in uno slancio di negazione irrazionale, in uno scatto di tipica rivolta decadente per un'anarchica nozione di libertà dalle strutture a ogni livello [...], ma in una decisione di *weltanschauung* che penetra fino agli elementi tipici del condizionamento sociale tradizionale della poesia dall'interno, e, dopo aver compiuto la critica-parodia di quelle forme, le rende con evidenza non più ricostruibili, riducendole alla funzione di repertorio di strumenti di volta in volta e per qualche parte assumibili nel discorso poetico, ma sempre con qualche chiara segnalazione critica della loro negazione come ordinamento generale ed esplicitivo».

⁷ Elemento metrico largamente adoperato da D'Annunzio, e riproposto da Montale nel de-

io per me, amo le strade che riescono agli erbosi
fossi dove in pozzanghere

offrendo al v. 4 un ulteriore esempio di doppio settenario (se si considera *riescono* trisillabo), o di endecasillabo con ‘appendice’ trisillabica (*agli erbosi*), se si legge il verbo come quadrisillabo, seguendo un criterio fondamentalmente diverso rispetto a quello adottato da Montale in più di una circostanza negli *Ossi*, per il sostantivo *viaggio*, sempre bisillabo.⁸

La deliberata inosservanza di precetti e consuetudini metriche invalse sino all’inizio del XX secolo mostra quanto radicale sia la posizione assunta dall’autore e come la sua riflessione muova da un riesame di alcune matrici lessicali e linguistiche che, pur impiegate in chiave nettamente opposta, finiscono spesso per assolvere comunque una funzione riabilitante l’assunto tradizionale nella sistemazione complessiva della lirica. Il v. 7 di *Corno inglese*, unica lirica superstite della serie degli *juvenilia* montaliani (*Nuvole in viaggio, chiari*) attesta inconfutabilmente quanto detto: l’inserzione del settenario (in luogo dell’ottonario prodotto da un eventuale *viaggio* trisillabico) permette il mantenimento dell’equilibrio ottenuto attraverso il compatto gruppo incipitario di versi regolari (nel quale figurano ben cinque endecasillabi, inframmezzati dal settenario del v. 4):

Il vento che stasera suona attento
– ricorda un forte scotere di lame –

siderio tutto novecentesco di provocare nel fruitore dell’opera, attraverso l’infrazione inattesa della norma, una reazione di disorientamento e di *choc*. Si veda, a tal proposito, A. Pinchera, *L’influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento (Da Pascoli ai ‘Novissimi’)*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» I, 1966, pp. 97-127.

⁸ Si osservi il trattamento del sostantivo *viaggio* al v. 21 di *Arsenio (dal finire il tuo viaggio, anello d’una)*. Quindi si prendano in esame i vv. 1 (*Il viaggio finisce qui*) e 8 (*Il viaggio finisce a questa spiaggia*) di *Casa sul mare*, rispettivamente ottonario tronco incipitario del componimento e complementare al v. 37 (*salpa già forse per l’eterno*), novenario conclusivo del componimento, e decasillabo (endecasillabo ipometro), introduttivo alla seconda strofe, sostanzialmente fedele alla distribuzione prevalentemente endecasillabica del testo e ambigualmente ammiccante ai perfetti endecasillabi dei vv. 23 (*e questo tu potrai, chissà, non io*), recante un *io* sempre bisillabo in fine di verso, e 32 (*a’ nuovi giorni, stanco, non so crescerla*), sdrucciolo.

gli strumenti dei fitti alberi e spazza
 l'orizzonte di rame
 dove strisce di luce si protendono
 come aquiloni al cielo che rimbomba
 (Nuvole in viaggio, chiari
 reami di lassù! D'alti Eldoradi.

Di qui in poi il componimento sarà caratterizzato da una sequenza di versi tradizionalmente meno rilevanti, aspiranti ad un incompiuto recupero di un ordine ormai smarrito:

malchiuse porte!)
 e il mare che scaglia a scaglia,
 livido, muta colore,
 lancia a terra una tromba
 di schiume intorte;
 il vento che nasce e muore
 nell'ora che lenta s'annera
 suonasse te pure stasera
 scordato strumento,
 cuore.

L'accostamento di ottonari (vv. 7, 10, 11, 14), quinari (vv. 9, 13), novenari (vv. 15 e 16), oltre che del bisillabo del v. 18, al solido nucleo omogeneo dei vv. 1-6, darà voce ad una misteriosa alchimia di canto esprimibile solo in virtù di un sentire distorto, confermando quanto attesta Marco Villoresi a proposito del fatto che

[...] proprio questa dinamica norma/infrazione crea quelle tensioni ritmiche che danno al verso montaliano un timbro musicale inconfondibile [...], in genere tendente al prosastico nonostante la preponderante presenza di versi 'nobili' [...] settenari e soprattutto endecasillabi [...] che però sono accompagnati da tutti i metri disponibili, dal bisillabo a versi lunghi come il doppio novenario.⁹

L'ansia di 'musicalità diffusa' prende quindi consistenza grazie ad una natura che si fa suono,¹⁰ ad un organismo rimico che si compie

⁹ M. Villoresi, *Come leggere Ossi di seppia di Eugenio Montale*, Milano, Mursia, 1997, p. 136.

¹⁰ Si legga T. Arvigo, *Guida alla lettura di Montale. Ossi di seppia*, Roma, Carocci, 2001, p. 39: «la caratteristica più notevole di *Corno inglese* non risiede nelle contaminazioni lin-

nell'attesa della perfetta modulazione (vv. 2-4 *lame* : *rame*; vv. 6-12 *rimbomba* : *tromba*; vv. 9-13 *porte* : *intorte*; vv. 15-16 *annera* : *stase-ra*) e nella parziale ed incompleta 'liberazione' delle potenti assonanze (vv. 1-5 *attento* : *protendono*; vv. 7-8 *chiari* : *Eldoradi*) e del codicillo bisillabico (credo, infatti, che si possa stimare il v. 18 come una integrazione al v. 17, metricamente corrispondente al v. 14, cui si leghebbe per la medesima quantità sillabica e per la rima *muore* : *cuore* e l'interna *vento* : *strumento*).

Il conflitto evidenziato, tendente ad una continua destrutturazione degli ordini prestabiliti, non è situazione isolata nella fenomenologia poetica montaliana: si tratta, infatti, di processi interni all'intera opera dell'autore, volti a smascherare le 'falle' di un sistema linguistico non più utilizzabile, ormai del tutto inaccettabile, almeno nei termini in cui era stato proposto sino ad allora. È questo il caso anche della prova d'esordio di Montale ventenne: quando nel 1916, il voracissimo lettore, ma ancora 'acerbo' scrittore, pensò e compose la celeberrima *Merreggiare pallido e assorto*, certamente già si preparava a stendere ed a portare a compimento un disegno poetico estremamente articolato e complesso nei contenuti e nelle forme. Il brano tradisce sin dalle misure strofiche e rimiche l'intento precipuo di smascherare e corrodere le trame del discorso metrico-stilistico della tradizione: quattro sono le strofe, di cui le prime tre sono quartine, mentre la quarta conta cinque versi. Le stanze comprendono novenari, decasillabi ed endecasillabi; il sistema delle rime non è uniforme da strofe a strofe, ma regolare all'interno delle singole unità. La prima strofe presenta rime bacciate a distico (AABB), la seconda alternate (CDCD, con rima ipermetra al v. 7), la terza nuovamente bacciate a distico (EEFF) e la quarta alternate per i vv. 13, 14, 16 e 17 (GHGH), eccezion fatta per il soprannumerario v. 15, che mantiene rapporti di assonanza e consonanza con tutte (si tratta infatti di una rima imperfetta).¹¹

guistiche, ma nel fatto che la struttura metrico-sintattica, l'impianto fonico e le scelte di lessico non rappresentano semplicemente una situazione ambientale e un disagio psicologico che si confronta con essa, ma tentano di filtrare la descrizione della natura su cui incombe il temporale attraverso l'immobilità del personaggio narrante».

¹¹ Inoltre, come sostiene A. Pinchera, *La versificazione tonico-sillabica nella poesia di*

Sembra piuttosto plausibile, in relazione a quanto riportato sopra, un riferimento abbastanza evidente al canonico metro della quartina di endecasillabi a rima alterna. Non casuale sarebbe in tal modo l'impiego di endecasillabi puntualmente trasgrediti in versi ipometri e forme che ingannano l'occhio (si pensi al v. 7: *ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano*, endecasillabo sdrucchiolo, e non decasillabo o doppio quinario, come vorrebbe Antonio Pinchera) e l'utilizzo della rima alterna unicamente all'interno della seconda strofe (strofe, quest'ultima, che presenta quasi esclusivamente endecasillabi). L'improvvisa violazione dei canoni prodotta dalla quarta ed ultima strofe (attraverso l'inserimento di un verso in più rispetto alle strofe precedenti, e per giunta irrelato) e dai versi ritmicamente simmetrici ma sillabicamente dissimili diventa espressione di un desiderio, tanto manifesto quanto sofferto, di reinterpretare la tradizione in maniera personale e storicamente consona. Una tale motivazione diventa termine specifico di revisione testuale per il v. 8, che in una redazione manoscritta con varianti, senza data, contenuta in un fascicoletto inviato a Giacomo Debenedetti, porta in calce una nota dell'autore contenente la variante *a sommo di minuscole biche*, che verrà mantenuta nella lirica in luogo di *su crateri di minuscole biche*,¹² successivamente espunta.

Nella lezione finale, dunque, il poeta preferisce adottare un decasillabo con accenti di 2^a, 6^a, 9^a (che deve essere letto come endecasillabo ipometro per mancanza di una sillaba interna in nona sede) piuttosto che un endecasillabo nella variante aritmica di 3^a, 7^a e 10^a. L'introduzione del decasillabo sigla la rottura della regolarità metrica della strofe, evitando che essa sia interamente costituita da endecasillabi. Così, la lirica si chiude su una sorta di 'dissonanza' che mette in moto un

Montale: I. Ossi di seppia, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» VII, 1969, p. 158, si ha un «tentativo di capovolgere il ruolo specifico della rima, che può, dalla posizione finale, passare addirittura (come nei vv. 1, 3, 9) in una posizione iniziale: in pratica, si ha però una specie di contaminazione tra rima in principio e rima in fine di verso; con l'aggiunta di una rima fallita di poco (v. 6) [*spiar*] e di un'assonanza (v. 12) [*cicale*] abbiamo un sistema di corrispondenze foniche quanto mai articolato e vario».

¹² In calce al manoscritto era riportato: «Nota da cancellarsi: sostituisci, *se ti par meglio*, così l'ottavo verso: "a sommo di minuscole biche" Giudica tu il men peggio dei due. E. M.».

procedimento inverso a quello della seconda strofe di *Non chiederci la parola*, dove l'autore fa seguire a cinque endecasillabi 'sbagliati' un endecasillabo perfetto, e che carica di tensione la chiusa del componimento, proprio nella strofe che «con il suo verso 'in più' e con l'ossessiva ripetizione degli stessi suoni in posizione di rima, appare difforme dalle abitudini consolidate della lingua poetica».¹³

Identico il criterio che guida lo scrittore genovese nello strutturare la poesia (e in particolare la quarta strofe) immediatamente seguente a *Merigiare pallido e assorto* nella raccolta *Ossi di seppia: Non rifugiarti nell'ombra*. Ci troviamo di fronte alla lirica più lunga della sezione degli *Ossi*, e stavolta il testo è composto da ben sei quartine (regolari!), con versi in prevalenza ottonari. Pur essendo curatissima, l'organizzazione strofica del brano non prevede al suo interno alcun endecasillabo; tuttavia nella storia variantistica della quarta strofe meritano attenzione i vv. 15 e 16, che, mentre nella redazione definitiva (Torino, Einaudi, «Finito di stampare il 5 settembre 1942») figurano nella seguente lezione:

non buttiamo già in un gorgo senza fondo
le nostre vite randage,

nel fascicoletto dedicato ad Angelo Barile del marzo 1923, un manoscritto in pulito con la data «1922» (che per convenzione chiameremo Ms¹),¹⁴ sono consegnati al lettore come di seguito riportato:

non buttiamo già nel gorgo senza fondo
del nulla le nostre vite randage.

L'edizione Carabba (= Car) del 1931 e la Einaudi (= Ein¹) del 1942 leggono invece:

non buttiamo in un gorgo senza fondo
le nostre vite randage.

¹³ E. Esposito, *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, Franco Angeli, 1992, p. 71.

¹⁴ Le sigle sono quelle adottate nell'edizione critica E. Montale, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980.

È evidente che se la lezione presente in Ms¹ per il v. 15 (endecasillabo ipermetro: basterebbe, infatti, che fosse decurtato l'avverbio *già* per ottenere un endecasillabo perfetto) è pressoché identica a quella che sarà accettata nella definitiva,¹⁵ non così è per il v. 16, che presenta un endecasillabo aritmico, con accento di 5^a.

La soluzione proposta per ricavare dal verso di dodici sillabe un endecasillabo vero e proprio viene esperita in Car e Ein¹, dove, invece, per il secondo verso troviamo la versione adottata nel testo ultimo.

La scelta di mantenere l'anisosillabismo potrebbe essere stata effettuata per un criterio di simmetria con il v. 13 (*pure, lo senti, nel gioco d'aride onde*: anch'esso dodecasillabo, ovvero endecasillabo ipermetro), ma più opportunamente si deve ritenere che «il poeta ha inteso seguire da vicino il movimento della lingua parlata, creando un verso nuovo dal ritmo volutamente discorsivo, sottratto per ciò stesso all'automatismo di uno schema indifferente, statico, imm modificabile».¹⁶

In un testo in cui il rapporto con la tradizione si fa sentire, e spesso l'aspettativa di soluzioni formali consuete viene tradita, Montale ribadisce una posizione tutta personale e generale del poeta contemporaneo diametralmente opposta a quella che aveva assunto sino ad allora. Si aggiunga che l'inserzione al v. 16 della versione riportata in Car e Ein¹ non ha solo intenti correttôri di tipo metrico: è possibile, infatti, riconoscere nella modifica un più alto grado di maturazione poetica. Unendo al *gorgo senza fondo* il complemento di specificazione *del nulla*, lo scrittore finisce per concedere troppo al lettore, semplificando il lavoro di interpretazione che, secondo Montale, la poesia richiede a chi le si accosti.¹⁷

A questo punto non si può certo dire poco chiaro l'indirizzo scelto dal poeta nella costruzione della propria 'filosofia formale': ogni qual

¹⁵ Se non fosse per il *nel* che si trova al posto di *in un* dell'ultima redazione.

¹⁶ A. Pinchera, *La versificazione tonico-sillabica nella poesia di Montale* cit., p. 167.

¹⁷ Lo stesso Montale nel suo *Quaderno Genovese*, a cura di L. Barile, Milano, Mondadori, 1998, pp. 54 e 42, sosteneva: «1°. L'arte è sempre incomprensibile. 2°. Se un elemento accessibile vi è incluso, esso non è che qualcosa di estraneo, di appiccicato; è il tarlo che corrode la salda compagine dell'opera»; e ancora: «L'opera del poeta non è [...] che uno scialino da cui noi dobbiamo prendere il salto per trasformarci a nostra volta in poeti e creatori».

volta il cammino appare troppo lineare e semplice da percorrere, arriva prontamente l'intervento che sconvolge gli equilibri in modo tale da trasferire immediatamente il lettore in una dimensione disarticolata e caotica in cui è possibile distinguere la frammentazione dell'io poetico, ma anche e soprattutto, dell'io quale 'soggetto empirico'. La rottura dell'armonia diviene così costante imprescindibile, una sorta di salto nel vuoto verso un ancora non ben identificato luogo poetico individuale ed universale. Sono in gioco l'essenza stessa dell'atto linguistico ed il valore profondo della parola, come fatto sia soggettivo che oggettivo. Montale è perfettamente consapevole di questa lotta, ormai inevitabile, fra realtà ed espressione, tanto da decidere, dopo una serie di rielaborazioni, di cassare addirittura una intera strofe di Vasca, quinto componimento di Meriggi e ombre, ultimo ciclo della raccolta.¹⁸

La lirica, scritta presumibilmente nel 1923, inclusa nell'opera sin dalla prima edizione, è quella, tra le altre, che ha subito un più netto ridimensionamento nel tempo¹⁹: la terza strofe, infatti, presente nel testo fin dal manoscritto in pulito [= Ms] conservato da Francesco Messina e datato «4 Ott. 23», mantenuta sino alla copia pubblicata dalla casa editrice Carabba, manca nell'esemplare dato alle stampe dalla Einaudi nel 1942 (Ein¹, «Finito di stampare il 7 marzo 1942»).

Di seguito si riporta la strofe (risalente alla prima redazione, riprodotta secondo Ms):

- 15 Ancora nell'ingannevole anello
trapassano le carovane dell'aria,
e meglio vi si stemprano allora quando snello
il fugace zampillo in alto svara.
Vanno e non lasciano segno
- 20 in codesto concluso mondo
anche le nostre giornate
di fronte a un altro regno;

¹⁸ Considerato che la sezione seguente, *Riviere*, comprende un solo componimento, che prende il nome dalla stessa e che funge da congedo dell'intera opera.

¹⁹ Nella Nota dell'ed. Einaudi del 1942, p. 145, l'autore così sottolineava: «[...] Ritocchi ho potuto farne pochi, a distanza di tanti anni: o avrei scritto un libro nuovo. Una poesia – *Vasca* – cammin facendo s'è scorciata di molto; tutte le altre varianti sono di minor interesse e non tentano affatto di 'aggiornare' i miei versi di gioventù».

chè dove s'apre un tondo
 d'acque, comechè angusto,
 25 tutte le vagheggiate
 fantasime nel tuo profondo
 s'umiliano; – tale l'arbusto
 procace sotto il vento – e l'ore ambigue
 ti crescono nel petto, e minacciate.

Decisamente più ampia rispetto alle due stanze precedenti (formate rispettivamente da 8 e 6 versi ciascuna), la strofe conta 15 versi in metro libero con esordio e chiusa composti da versi lunghi (prevalentemente endecasillabi) e una sezione interna formata da un nucleo compatto, dal v. 22 al v. 25, di settenari. Andrà considerata, tuttavia, lezione ultima, non la presente, bensì quella attestata nell'edizione Carabba [Car], in cui appaiono significative varianti.

Nella strofe di Car i versi diventano 16 anziché 15, a causa dello sdoppiamento in settenario sdrucchiolo e trisillabo del v. 17:

e allora vi si stemprano
 che snello.

Si osservi che il trisillabo non viene utilizzato altrove nel testo ed è solitamente poco frequente nelle liriche montaliane, in cui viene spesso corretto in forme metricamente più consistenti; è da considerare, però, che unendo i due versi si potrebbe ottenere un regolare endecasillabo. Lo scrittore, dunque, viola intenzionalmente il rapporto che si era instaurato in Ms nei versi che vanno dal 15 al 18 (dove trovavamo un endecasillabo, un verso libero di dodici sillabe che può essere interpretato come endecasillabo ipermetro, di séguito un verso di quattordici sillabe ovvero un endecasillabo con eccedenza di tre sillabe all'inizio, e meglio, o comunque doppio settenario, e nuovamente un endecasillabo),²⁰ sovvertendo gli equilibri con l'utilizzo di settenario e trisillabo, che però,

²⁰ Tale sistemazione dichiara l'intento di sviluppare il discorso metrico proponendo, come ideale a cui tendere, l'endecasillabo, attorniadolo di versi che si sforzano, pur navigando nelle agitate acque della contemporanea crisi metrica, se non di riproporlo, quantomeno di avvicinarlo e lambirlo ambiguamente.

come detto, possono considerarsi un endecasillabo ‘spezzato’.

Del pari, e in maniera ancora più radicale, Montale interviene sui vv. 23-24, che in Car sono proposti nella lezione qui trascritta:

poi che dov’aprono l’acque
un tondo, anche angusto.

L’ottonario e il senario di Car, anche in questo caso, sono il risultato della rielaborazione di due versi tradizionalmente più ‘riconosciuti’, e cioè i settenari facenti parte del blocco omogeneo di cui si parlava in apertura; è da ipotizzare che il poeta abbia scelto i due versi parisillabi per mettere in rilievo il loro legame col modello del settenario, offrendoli e leggendoli l’uno come settenario ipermetro, l’altro come ipometro, e manifestando per l’ennesima volta la difficoltà per eccesso o per difetto di accostarsi a soluzioni metriche ‘regolari’ che hanno perso ormai il valore originario.

È una scelta, quella della frantumazione dell’ordine dato, che rivendica a sé in tutta la strofe un significato forte, decisivo. Peraltro, proprio sotto questa veste di portatrice di senso, la forma stride e contrasta violentemente con i contenuti, che rivelano lo smacco di una fase ‘assertiva’ decisamente troppo pronunciata.

L’espunzione definitiva della strofe viene operata in una stagione poetica dello scrittore lontana dalla temperie creativa del primo Montale. Nel 1942, data dell’avvenuta rettifica, il poeta ha raggiunto quella maturazione stilistica e tematica che il Contini fervidamente aveva auspicato e che il critico teorizza così entusiasticamente:

[...] è a questo punto [dopo le poesie inserite nell’ed. Ribet di *Ossi di seppia*], un po’ dopo gli *Ossi*, che comincia veramente l’arte di Montale, come autoidentificazione dei suoi motivi: ogni sua lirica consisterà, da allora, nella definizione d’un fantasma che abbia la possibilità di liberare il mondo nascosto...[...]. Eseggeticamente, in effetti la ‘seconda’ maniera di Montale, cioè nient’altro che il Montale esplicito e maturo, è tutto un ‘lemma’ rispetto agli *Ossi* [...].²¹

²¹ G. Contini, *Dagli Ossi alle Occasioni*, in *Una lunga fedeltà* cit., pp. 20-21.

L'autore, passo passo, perviene ad una poesia che si compie e si spiega da sola; il componimento finisce per non avere alcun appiglio all'infuori di sé stesso, risolvendosi nella propria essenza 'metafisica' e comunque materiale. Su queste basi si delinea la soppressione dell'intera strofe dell'edizione Einaudi; dal v. 18 sino al v. 27, Montale finisce per 'spiegare' i motivi della poesia, semplificando la lettura e la comprensione del testo e facendo sì che venga meno il principio da lui stesso enunciato, secondo cui «lo scopo dell'arte è la *intuizione di nuove possibilità* e di nuove *individualità* oltre la nostra. Una piena lotta contro il solipsismo». ²² Probabilmente il poeta avrà ritenuto che qui, più che in altre situazioni della raccolta, il disvelarsi del contenuto sotteso fosse eccessivo, e non lasciasse alcuno spazio al lettore. ²³ Tanto più sarà stata evidente la dissonanza, agli occhi dell'artefice, di un significativo che cerca vanamente di sopperire alle mancanze del significato.

Le sistematiche metodiche di destrutturazione e di disintegrazione appena individuate e applicate da Montale a danno degli armoniosi modelli testuali diventano, all'interno del sistema poetico dell'autore, angosciante sfondo del suo tormentato immaginario: il distacco materiale da soffocanti strutture linguistiche, la presa di distanza da un tipo di conoscenza che appare sempre più come inganno e menzogna portano lo scrittore a vivere nell'imbarazzo e nel fastidio nei confronti di un ordine che non gli appartiene, che distrugge gli ultimi brandelli di libertà e sovranità sul proprio sentire lirico. D'altra parte ricorre conti-

²² E. Montale, *Quaderno genovese* cit., p. 54.

²³ Sebbene paia che questa decisione, in un certo senso, snaturi un componimento che, essendo nato ed essendosi sviluppato nella prima fase poetica del nostro autore, ha un ben preciso significato ed un proprio pregio anche nella parte di sé più elementare ed 'immatura'. Sostiene, infatti, G. Contini nell'*Introduzione a Ossi di seppia*, in *Una lunga fedeltà* cit., p. 12: «La sua stessa negatività ha un valore: non serve solo per risalto di quella 'zona determinatissima' di genuina, e talvolta alta, lirica, ma se ne esprime un senso complessivo, di poesia in *fieri* [...] la non-poesia di Montale ha una faccia ben più positiva, significativa che non abbia la non-poesia d'un Leopardi». Più comprensibile, a mio parere, l'espunzione della prima parte della strofe, in cui, un po' forzatamente, e cercando di conferire all'atmosfera del paesaggio una patina di serenità o quantomeno di apparente calma, l'autore tenta, dopo il fallimento iniziale (ossia la non riproponibilità del miracolo), di riportare tutto alle condizioni di partenza. Sembra questa una ingenuità che non rende onore alla potenza creativa del poeta.

nua, martellante, l'ossessione di una misura pacificante e rasserenante, che dia voce alla tanto anelata e mai raggiunta conquista di sé e del fondamento dell'essere, alla parola fuggevole in quanto unica depositaria della Realtà nella sua più intima e perciò condivisibile autenticità.

La ricerca espressiva del poeta genovese si costruisce in questa fase sul dilemma tra infrazione e norma, un dilemma che si concretizza in epifanie rasentate, fallite o momentaneamente raggiunte: il metro viene sezionato, studiato nelle sue potenzialità e nei suoi esiti, canzonato e ciononostante riverito. Le forme irregolari finiscono per gravitare attorno a quelle regolari in una dissonanza brutale che tanto più diventa poesia quanto più si offre nella sua spietata sterilità; gli ipermetri e gli ipometri, le ipertrofie ritmiche, le trappole tese dagli sdruc-cioli e dai tronchi si avvicendano in una fantomatica corsa ad ostacoli la cui mèta evoca, nel suo farsi, la storia letteraria che l'autore ben conosce e che, maturata una certa consapevolezza, verrà plasmata in chiave del tutto differente rispetto alla precedente.

Se da un lato l'attenzione dello scrittore viene puntata sull'uso e sulla sperimentazione della trasgressione di regole prefissate, dall'altro la visuale viene concentrata sulle potenzialità del 'non detto' della classicità. Si ragiona qui di un fenomeno che non solo non è infrequente negli 'svolgimenti' strutturali montaliani, ma che pure risulta spesso parallelo e coesistente al procedimento opposto: sarà, infatti, possibile osservare nella maggior parte dei componimenti già esaminati il convivere di questi due aspetti.

Si presti attenzione, ad esempio, proprio a *I limoni*, testo dal quale è partita la nostra analisi e che costituisce, di per se stesso, l'esordio programmatico della raccolta,²⁴ e se ne rilegga la prima strofe:

²⁴ Nella dichiarazione iniziale, secondo M. Forti, *Eugenio Montale. La prosa di fantasia e d'invenzione*, Milano, Mursia, 1973, p. 61: «È chiaro che il poeta vuol disgiungersi dai poeti laureati dai gusti aulici, amanti degli effetti oratori della tradizione; ma è altrettanto vero che lungo un cammino frastagliato, popolato di segmentati costrutti colloquiali ("Io, per me, amo le strade"), di luoghi non certo frequentati tipicamente dalla poesia ("le strade che riescono agli erbosi/ fossi dove in pozzanghere/ mezzo seccate agguantano i ragazzi/ qualche sparuta anguilla"; "le viuzze che seguono i ciglioni./ discendono tra i ciuffi delle canne") vuol giungere a un luogo più segreto che possa, a suo tempo e in giuste condizioni,

Ascoltami, i poeti laureati
 si muovono soltanto fra le piante
 dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.
 Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
 fossi dove in pozzanghere
 mezzo seccate agguantano i ragazzi
 qualche sparuta anguilla:
 le viuzze che seguono i ciglioni,
 discendono tra i ciuffi delle canne
 e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni.

Lo scritto, in cui il conflitto con la tradizione si fa evidente nei contenuti e nella ricerca metrica, si apre utilizzando ben due endecasillabi *a maiore* e un doppio settenario (con cesura dopo *usati*), verso, quest'ultimo, notevolmente adoperato da Montale, soprattutto in combinazione con l'endecasillabo.²⁵ Si aggiunga, a questo, il motivo metrico-fonetico della quasi-rima fra *soltanto*, *piante* ed *acanti*: è certamente una chiara dimostrazione di come l'autore non sottovaluti, nell'espressione del proprio sentire lirico, i fenomeni metrici e la ricerca formale, che divengono, di contro, aspetti caratterizzanti del discorso letterario.

D'altra parte, l'intero componimento vede il forte prevalere di versi canonici (primo fra gli altri l'endecasillabo, vv. 1, 2, 6, 8, 9, etc.). Si è precedentemente avuto modo di notare che lo stesso v. 4 della prima strofe (*Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi*) è sì alessandrino,²⁶ ma anche endecasillabo ipermetro per eccedenza di tre sillabe:

suscitare un emblema ("gli alberi dei limoni")». Questa ambivalenza, questo desiderio di raggiungere e proporre un personale 'emblema' stimolerà l'intera opera poetica montaliana e particolarmente la prima fase, e porterà gradualmente ad una sistematizzazione degli organismi metrici tale da rappresentare, paradossalmente, tutto il disordine e l'incertezza di cui sono portatori.

²⁵ Sostiene T. Arvigo, *Guida alla lettura di Montale. Ossi di seppia* cit., pp. 31-32: «*I limoni* sono, come è noto, una dichiarazione di poetica: la prevalenza del verso lungo (trentuno fra decasillabi, endecasillabi, alessandrini e ipermetri) accentua il loro carattere di manifesto, sostenuto da un *topos* che, come ha rilevato Lombardo (1981, pp. 408 ss.), è debitore della tradizione classica e in particolare della poesia callimachea, cui risale la fortunata metafora del bivio a indicare la strada ardua e disagiata della vera poesia e quella facile e spaziosa dell'arte inautentica».

²⁶ Scelta che permette al testo di esordire con la simmetria fra il distico di endecasillabi e quello di alessandrini.

endecasillabo seguito dai ben più regolari v. 6 (dattilico), 8 e 9 (*a maggiore*), per essere nuovamente tradito al v. 10 (*e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni*), alessandrino con sillaba eccedente nel secondo emistichio.

Il poeta sperimenta dunque la regolarità nel suo rapporto con la trasgressione alla norma: è così anche per la seconda strofe, che offre al lettore tre endecasillabi ai vv. 11-12 (*a maggiore*) e 17 (*a minore*), inframmezzandoli ad ottonari e novenari e facendoli seguire da un distico di decasillabi (da leggersi come endecasillabi ipometri) ai vv. 18-19, quindi nuovamente, al v. 20, da un doppio settenario con il primo emistichio sdrucchiolo e il secondo ipermetro (*qui tocca anche a noi poveri/ la nostra parte di ricchezza*) interpretabile anche come endecasillabo con appendice esassillabica (*parte di ricchezza*). Si analizzi poi la terza strofe:

Vedi, in questi silenzi in cui le cose
s'abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto,
talora ci si aspetta
di scoprire uno sbaglio di Natura,
il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
il filo da disbrogliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità.
Lo sguardo fruga d'intorno,
la mente indaga accorda disunisce
nel profumo che dilaga
quando il giorno più languisce.
Sono i silenzi in cui si vede
in ogni ombra umana che si allontana
qualche disturbata Divinità.

È, quest'ultima, la più ricca di strutture metriche tradizionali. Composta da 16 versi, ben 7 sono gli endecasillabi,²⁷ affiancati perlopiù da ottonari e novenari (vv. 29-30 e 32-34) e da versi doppi (vv. 27-28), in

²⁷ Gli ultimi due dei quali, vv. 35-36 (*in ogni ombra umana che si allontana/ qualche disturbata Divinità*), aritmici per l'accento di 5^a.

un contesto,²⁸ al solito, di diffuso anisosillabismo (mentre il v. 25 è un regolare settenario).

Si tratta di scelte ben ponderate da parte del poeta, che, nel «fascio-letto I, ff. 5 r-v, un manoscritto con varianti datato “nov. 922”, portante sul recto, in alto a destra, la seguente dedica a matita: “a Paola Nicoli, con un augurio fraterno 8-V-24 e. m.”»²⁹ [= Ms¹], ai vv. 22-26, proponeva due redazioni dei vv. 22-23:

¹ Vedi, è in questi silenzi che si crede
scoprire a volte il segreto della Natura.

² Vedi, in questi silenzi ci si aspetta
scoprire a volte il segreto della Natura.

In entrambe le stesure, evidentemente, al di là delle varianti lessicali e sintattiche, i versi contano 11 e 13 sillabe: dunque un endecasillabo (*a maggiore* nell’uno e nell’altro caso) e un tredecasillabo di ‘impronta francese’. Nella versione ultima abbiamo quindi una sistemazione dei contenuti in metri definiti ed organizzati: è una ulteriore dimostrazione del fatto che

Montale da una parte saggia, seppur con misura (Contini parla di metrica «moderatamente libera»), le opportunità offerte dalla forma aperta, dal verso libero, che producono una sorvegliata anarchia metrica, dall’altra tende a recuperare e a rivitalizzare molti degli artifici tecnici propri della tradizione lirica italiana, con la consapevolezza, non di rado spinta fino alla parodia, di non potere operare un perfetto restauro,³⁰

sebbene credo sia più opportuno parlare di desiderio di rileggere la tradizione e adattarne forme e contenuti in relazione alle mutate condizioni storico-letterarie e sociali, piuttosto che di consapevolezza di uno scacco rispetto alla tradizione.

²⁸ In particolare il v. 34, *Sono i silenzi in cui si vede*, precedendo i due endecasillabi finali, rappresenta chiaramente l’ennesimo fallimento del tentativo di raggiungere l’equilibrio del metro canonico e può pertanto essere interpretato come endecasillabo ipometro.

²⁹ In questa lezione la terza strofe è scritta due volte: è qui riportata la prima stesura, cassata mediante tratti verticali, sul recto di seguito alla str. 2.

³⁰ M. Villosi, *Come leggere Ossi di seppia di Eugenio Montale* cit., p. 135.

Si aggiunga infine che il poeta genovese stabilisce intenzionalmente di porre all'inizio delle prime tre strofe almeno un distico di endecasillabi, mentre nella quarta ed ultima, proprio laddove si ha il pieno scioglimento delle tensioni precedenti in un 'niente di fatto', ritiene più giusto collocare un alessandrino (o meglio un ennesimo endecasillabo 'camuffato', *Ma l'illusione manca e ci riporta/ il tempo*, con appendice trisillabica) ed un doppio ottonario.

Già largamente analizzata, sarà opportuno operare qualche altra considerazione anche per *Meriggiare pallido e assorto*, il cui criterio metrico regolatore è molto simile a quello de *I limoni*, con una variante significativa e rivelatrice. Laddove, per il v. 8, era stata evidenziata una calcolata violazione dell'equilibrio dell'intera seconda strofe, occorrerà intervenire per svelare il procedimento inverso nella strofe successiva. Nei manoscritti,³¹ infatti, precedenti alla redazione definitiva del testo, il v. 11, *mentre si levano tremuli scricchi*, figurava così:

mentre s'alzano tremuli scricchi.

In Ms¹ e Ms² il verso è un decasillabo anapestico, mentre nella lezione ultima, grazie all'inserimento di *levano*, esso diviene un endecasillabo dattilico. In virtù di tale svolgimento, nuovamente nella stanza³² si realizza una disposizione simmetrica dei versi: ai vv. 9 e 11, endecasillabi (il primo, *Osservare tra frondi il palpitare*, con accenti di 3^a, 6^a, 10^a e il secondo, come già detto, di 4^a, 7^a, 10^a), corrispondono i vv. 10 e 12, novenari (con accenti rispettivamente di 2^a, 5^a, 8^a, *lontano di scaglie di mare*, e di 3^a, 6^a, 8^a, *di cicale dai calvi picchi*): «in entrambi i casi il novenario si adatta a seguire la partizione del verso che

³¹ Una redazione manoscritta con varianti, provvista di titolo e interamente biffata mediante tratti obliqui incrociati, senza data, contenuta nel fascicoletto inviato a Giacomo Debenedetti, portante in calce una Nota dell'autore contenente una variante per il v. 8 [= Ms¹] e una fotocopia di un manoscritto in pulito conservata, per dono di Francesco Messina, da Vanni Scheiwiller [= Ms²].

³² Al pari della prima strofe, in cui sono presenti due novenari e due decasillabi disposti a coppie, ma legati ad incrocio per la posizione degli accenti e delle cesure: *Meriggiare pallido e assorto/ presso un rovente muro d'orto,/ ascoltare tra i pruni e gli sterpi/ schiocchi di merli, frusci di serpi*.

lo precede»,³³ anticipando di una posizione l'accento dell'endecasillabo. È una scelta che mette ben in luce il fatto che

il numero delle sillabe e il posto degli accenti non hanno più un'importanza assoluta. Questo è segno che i versi sono regolati sulla base di un criterio nuovo, estraneo al sistema di versificazione tradizionale: quello, precisamente, che aveva già sperimentato il D'Annunzio, ma solo in parte, specialmente in *Laus vitae* e nei ditirambi di *Alcyone*.³⁴

E proprio al D'Annunzio si dovrà riandare con la memoria per quanto concerne l'uso della forma strofica della quartina, sapientemente modellata per «far della vetustà nota una modernità ignota, una invenzione novissima». ³⁵

Si è già rapidamente accennato alla filiazione dalla quartina settecentesca: sarà opportuno aggiungere che, nel corso della sua evoluzione, questa struttura strofica, abbondantemente adoperata dai poeti della 'triade' primo-novecentesca, viene plasmata e in qualche modo fatta nascere a nuova vita da Gabriele D'Annunzio, il quale impiega, nel costruirla, non solo gli ormai abituali endecasillabi e settenari, ma anche il novenario di ascendenza pascoliana, preferendolo nella variante dattilica di 2^a, 5^a e 8^a. Non è pertanto fortuita l'inserzione in *Merigiare pallido e assorto* dei quattro novenari che, attraverso riprese lessicali o inequivocabili citazioni metriche, rimandano palesemente ad una precisa atmosfera lirica.

Il novenario³⁶ incipitario del componimento, *Merigiare pallido e assorto*, contiene, a tal proposito, una esplicita menzione del vocabo-

³³ E. Esposito, *Metrica e poesia del Novecento* cit., p. 71.

³⁴ *Ibidem*, p. 156.

³⁵ G. D'Annunzio, *Libro segreto*, in *Prose di ricerca*, II, Milano, Mondadori, 1966, p. 716.

³⁶ Gli accenti sono di 3^a, 5^a e 8^a; impianto ritmico, questo, di natura trocaica generalmente adoperato da Pascoli e frequentemente accompagnato dal più comune dattilico, come ne *Il gelsomino notturno*, in cui figura puntualmente ai vv. 3-4 di ciascuna strofe (*E s'aprono i fiori notturni/ nell'ora che penso a' miei cari./ Sono apparse in mezzo ai viburni le farfalle crepuscolari*). Per una più approfondita analisi della cadenza metrica dei versi del componimento si veda A. Pinchera, *La versificazione tonico-sillabica nella poesia di Montale: I. Ossi di seppia* cit., pp. 156 e ss.

lario dannunziano, se nella *Ballata ottava, I* de *L'isotteo* si legge: «*Meriggia* quel re, sotto il pomario...»; e in *Maia*, 337: «la strofe/ qual triplicata sampogna/ di canne ineguali risuona/ con l'arte di Pan *meriggiante*»; o ancora nel *Fuoco*: «né *colui che meriggia* profundato nella messe matura *sotto la canicola* [...]».

Si osservi quindi il v. 10 (che è, come anticipato, novenario dattilico), *lontano di scaglie di mare*, nato dall'immaginario de *L'onda*, 3 di *Alcyone*: «Nella cala tranquilla/ scintilla,/ intesto di *scaglia*/ come l'antica/ lorica/ del catafratto,/ *il mare*», e volto ad introdurre quell'endecasillabo dattilico del v. 11, *mentre si levano tremuli scricchi*, catalizzatore di dinamiche regolarizzanti all'interno del componimento. Sarà inoltre necessario fissare l'attenzione sul titolo, *Rottami*, preposto alla lirica nel manoscritto custodito da Vanni Scheiwiller: certo decisivo e fortemente significativo il richiamo all'intestazione delle due raccolte, *Frantumi* di Giovanni Boine e *Trucioli* di Camillo Sbarbaro, quasi coeve a quella montaliana, ma interessante in esso è anche la rievocazione di immagini dannunziane: «Protendete le braccia verso il mar meraviglioso,/ le forti nude braccia:/ forti a trarre sul lido i *rottami* dal maroso,/ forti a segnar la traccia/ nel duro tronco, forti ad oprar senza riposo:/ protendete le braccia [...]» (vv. 43-48, *Pel battesimo di due paranze*, in *Odi navali*).

Né d'altra parte la poesia in questione è l'unica a risentire del peso della tradizione ed a offrire figure e scorci tratti e rielaborati rispetto ai luoghi poetici di autori che, agli occhi del giovane genovese, pur essendo spiritualmente lontani, dovevano costituire un modello linguistico e stilistico cui tendere.

All'interno della seconda microsezione dei *Movimenti*, *Sarcofaghi* (in cui si avvertono atmosfere petrarchesche e foscoliane, oltre che precisi rimandi al Keats di *Ode on a Grecian urn* e al Giacomo Leopardi di *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale* e *Sopra il ritratto di una bella donna*³⁷), è posta una lirica, *Ma dove cercare la tomba*, che

³⁷ Mentre per il primo tutto si risolve nel trionfo della bellezza come unica strada per accostarsi alla natura («Thou, silent form, dost tease us out of thought/ As doth eternity: Cold Pastoral!/ When old age shall this generation waste./ Thou shalt remain, in midst of other woe/ Than ours, a friend to man, to whom thou say'st./ "Beauty is truth beauty, – that is all/

si sforza, nella forma e nei contenuti, di avocare a sé un repertorio classico di sapore arcaico e patinato. L'unica strofe³⁸ di ventidue versi liberi con frequenza di endecasillabi e doppi settenari, all'interno della quale le rime sono distribuite in maniera abbastanza 'regolare' (grazie anche all'utilizzo di rime interne ed assonanze), dichiara infatti, nelle sue trame correttorie, l'ennesimo fenomeno di *work in progress* finalizzato alla 'normalizzazione' delle strutture testuali. Si tratta di un processo graduale che coinvolge i singoli passaggi del testo nelle sue varianti più o meno indicative.

Si veda, ad esempio, il v. 5:

per codesti che accolgono la brace,

la cui lezione originaria (in Ms, manoscritto dedicato a Francesco Messina contenente quattro elementi contraddistinti da asterischi seriali, da lui conservato, che porta in calce la data «fine '923»), decasillabo con accenti di 2^a, 5^a, 9^a, suonava:

per questi che accolgono la brace.

L'immissione del pronome dimostrativo *codesti* in luogo di *questi* rende il verso un endecasillabo *a maiore*, intervenendo peraltro sul-

Ye know on earth, and all ye need to know"» [«Tu forma silenziosa, ci tormenti esaurendoci il pensiero/ come l'eternità col suo mistero:/ o remota natura pastorale!/ Quando gli anni avranno consumato/ questa generazione, tu rimarrai/ a testimoniare un dolore diverso dal nostro./ tu amica dell'uomo a cui dirai: "Bellezza è verità,/ verità è bellezza, e questo è tutto/ quello che voi sapete sulla terra, e tutto/ quello che avete bisogno di sapere": trad. di M. Romanelli]], da parte del secondo si compie una discesa negli abissi del dolore che lascia come fardello un sentimento d'angoscia permanente e insolubile, manifestando una volontà tutta tesa ad arrestare inesorabilmente, come nel marmo, la 'visione' che sembra avvicinarlo a Montale.

³⁸ Il componimento si presenta analogo alla lirica di apertura della microsezione, *Dove se ne vanno le ricciute donzelle*, sia per impostazione strofica che per lunghezza e corrispondente gioco rimico (così pure i due brani centrali, che si snodano seguendo percorsi equipollenti). Tale sistemazione pare alludere e mirare a precisare non solo l'omogeneità quanto la concentrazione e la soluzione di temi e forme all'interno del nucleo stesso costituito dai quattro testi; si veda anche, a questo proposito, N. Scaffai, *Gli 'Ossi di seppia' come 'libro-vita'. Lettura macrotestuale della prima raccolta montaliana*, «Italianistica» XXX (1), 2001, p. 46 n. 38: «le quattro parti dei *Sarcofaghi* formano un unico poemetto, al cui interno si individua uno sviluppo narrativo».

l'assetto organizzativo del segmento strofico relativo ai vv. 5-9, in cui, rotta la breve sequenza endecasillabica dei vv. 2-3, figurano versi tendenti a ricompattarsi in unità aspiranti alle misure canoniche.³⁹ Si aggiunga poi che l'impiego del termine *codesto* è ben più infrequente nella contemporanea lingua d'uso rispetto a *questo*, e assegna perciò al verso una intonazione più decisamente letteraria.

Proseguendo nell'analisi dell'embrione poetico, è possibile trovare per il v. 8, settenario,

l'urna ne sia effigiata,

una variante (in Ms e Gob⁴⁰), apparentemente trascurabile, concernente la disposizione delle parti del discorso

ne sia effigiata l'urna!

In realtà, il passaggio da Ms e Gob alla versione ultima segna il ricorso all'espedito retorico dell'anastrofe, che nell'invertire l'ordine normale delle parole innesca due movimenti di rilevante importanza nell'impalcatura metrico-testuale, ovvero il conferimento al brano di un tono più elevato e lo sviluppo della rima interna *urna* : *taciturna* (v. 9 *lascia la taciturna folla di pietra*) ed esterna *effigiata* : *fiammata* (v. 6 *dell'originale fiammata*).⁴¹ Tale soluzione permette – grazie alla rima *urna* : *taciturna* – di riconoscere indiscutibilmente nel v. 9, composto da dodici sillabe, un endecasillabo ipermetro (formato da settenario e quinario) con cesura proprio dopo *taciturna*.

Così pure si esamini l'evoluzione del v. 20, nel passaggio da Ms:

per vie di floridi esili

³⁹ Tre sono nella lirica gli ottonari (vv. 4, 10, 12), che, costituendo gli unici parisillabi presenti, sono leggibili pertanto come settenari ipermetri o novenari ipometri; i versi restanti sono endecasillabi, alessandrini e novenari. Il v. 7 (*oh da un segnale di pace/ lieve come un trastullo*) è un doppio settenario il cui primo emistichio ipermetro rima al mezzo con il v. 5 precedentemente analizzato; il v. 9 è un endecasillabo ipermetro (cfr. oltre).

⁴⁰ Gob = Torino, Gobetti, 1925.

⁴¹ Inoltre la redazione definitiva elimina la rima al mezzo ravvicinata *urna* : *taciturna* (vv. 8-9): in effetti è piuttosto probabile che questo sia lo scopo primario della correzione.

a Gob:

per vie d'esiglio, floride,

e quindi alla lezione definitiva:

per vie di dolci esigli.

Bisognerà ricordare che il lemma *via*, bisillabico, è sempre monosillabo ad interno di verso; è così, ad esempio, anche in Petrarca, padre fondatore della tradizione metrica italiana, che nel sonetto *Era il giorno ch'al sol si scoloraro*, scrive: «ed aperta la via per gli occhi al core» o, pure, in *Amor piangeva, ed io con lui tal volta*, riporta: «trovaste per la via fossati o poggi,», offrendo al lettore due endecasillabi perfetti. Ciò implica che in Ms il verso sia ottonario, mentre in Gob sia settenario sdrucchiolo; la modifica segue dunque la stessa linea correttoria attuata nel percorso di ricomposizione da Ms e Gob alla redazione ultima del v. 8.

Gradualmente il poeta tende a portare i versi ad una misura sillabica che quantomeno si avvicini a quelle proprie della tradizione letteraria, riuscendo a raggiungere la 'piena regolarità' nel settenario piano della lezione ufficiale, verso più consueto rispetto allo sdrucchiolo, comunemente meno usato e certamente più ricercato. L'assenza di sdrucchioli nella lirica e, per di più, del settenario sdrucchiolo, tipico verso 'datato', proprio della produzione settecentesca, pone il componimento a fondamento di un nuovo sperimentalismo, sostanzialmente diverso da quello che, maturato tra Cinque e Seicento, vede nel Settecento «la prima, autentica, profonda 'rivoluzione' formale nella storia della nostra poesia».⁴² Un processo tutto inverso rispetto al precedente anima l'attività del ligure che, partendo dall'anomalia e nell'anomalia, ritrova le radici oscure di una comunione d'intenti tale da potersi riappropriare di forme il cui significato acquista, ora, valore del tutto originale.

⁴² F. Bausi-M. Martelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 204. Per una storia dello sdrucchiolo e del suo uso nel XVIII sec. si vedano le pp. 206-210.

Ancora una volta, nell'invocare un dialogo con un 'trascorso' ormai incomprensibile ma contiguo e scomodo, Montale ed il suo lettore si trovano a fare i conti con l'ingombrante figura di Gabriele D'Annunzio. Come non ricondurre l'immagine dei *polsi* in cui *batte una volontà cieca* dei vv. 15 e 16 della lirica montaliana a quella dell'autore abruzzese de *Le tre sorelle* in *Laus Vitae* (*Maia*, vv. 71-76)?

[...] io sorrido
d'una tremante dolcezza
e le medesime vene
guardo né miei *pallidi polsi*,
che *battono* sì violente
di desiderio implacato.

O ai versi conclusivi de *Le città del silenzio*, *Ferrara* in *Elettra*, cui sembra attingere l'autore genovese per creare un artificio poetico che, pur ricalcando di questi ultimi la malinconica e pensosa atmosfera, tanto se ne distacca?

Loderò le tue piane,
20 grandi come fiumane,
che conducono all'infinito chi va solo
col suo pensiero ardente,
e quel loro silenzio ove stanno in ascolto
tutte le porte
25 se il fabro occulto batta su l'incude,⁴³
e il sogno di voluttà che sta sepolto
sotto le pietre nude con la tua sorte.

Senza tralasciare il fatto che l'effigie di *chi va solo/ col suo pensiero ardente* pare offrire un influente apporto al repertorio simbolico

⁴³ L'immagine del *fabbro occulto* è, come avverte L. Blasucci, *Montale, Govoni e l'oggetto povero*, in *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 39, evento «rapsodico nell'aulico universo dannunziano [...] ricorrente e tipico in Govoni». Si analizzino quindi nel saggio le ricorrenze del motivo govoniano quali suggestioni non solo per il Montale degli *Ossi* quanto pure per quello delle *Occasioni*, al fine di un «ribaltamento metafisico e gnoseologico operato... nei confronti dell' 'oggetto povero' crepuscolare».

dell'autore ligure che, nei versi finali (vv. 7-8) di *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*, scriverà:

Ma sarà troppo tardi: *ed io me n'andrò zitto*
tra gli uomini che non si voltano, *col mio segreto*.⁴⁴

La costruzione di una propria fisionomia letteraria passa dunque, in Montale, attraverso un cammino di analisi e di riscoperta dei 'classici' durante il quale lo scrittore affronta le proprie reticenze nei confronti di un organismo poetico che non lo rispecchia, non lo rappresenta e che pure mantiene un suo fascino, diventando mezzo indispensabile al raggiungimento di una personale ed originalissima dimensione metafisica. Il riuso della tradizione diviene pertanto veicolo di un'espressione di sé che trascende il passato e le sue verità per dare spazio ad un sentire che si fa classico pur non potendo e non volendo essere la riproposizione di vecchi ed ormai aviti 'discorsi'.

⁴⁴ Inoltre la prima strofe («Forse un mattino andando in un'aria di vetro/ arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:/ il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro/ di me, con un terrore di ubriaco») conserva le fattezze dei versi incipitari della terza strofe di *Innanzi l'alba* (*Alcyone*) che così suonano: «Forse volgerò la faccia/ in dietro talvolta io solo/ per vedere la tua traccia/ luminosa», offrendo però al lettore un panorama poetico compiutamente filosofico e, quindi, una chiave di lettura di differente spessore storico oltre che letterario.

Valentino Cecchetti

L'anima del *romance*:
sulla presenza e la funzione degli archetipi
nella poesia di Giacomo Noventa

Giacomo Noventa credeva che la struttura della storia umana fosse determinata dal movimento ciclico di quattro anime sovraperpersonali, simbolo di altrettanti tipi antropologici che discendono e si incarnano nei corpi. Non è essenziale stabilire in questa sede quale sia l'origine di queste suggestioni, che mi sembra emergano con maggiore evidenza negli anni in cui Noventa è più legato al sodalizio antroposofico che faceva capo ad Adriano Olivetti. Può essere al contrario interessante esaminare le ipotesi che possono essere formulate attorno a questo versante della filosofia noventiana, considerando la possibile coincidenza tra le anime di Noventa e le varie teorie degli archetipi, nel nostro caso soprattutto quella di Northrop Frye. Ciò per rilevare come lo spazio nel quale va a collocarsi l'attività poetica e corrisponde, secondo Noventa, alla giovinezza, si sovrapponga all'archetipo del *romance* e si colleghi, sulla base di quanto sostiene Frye, ai miti della primavera e del racconto giovanile.

Ricostruiamo il movimento delle anime di Noventa che solcano sotto forma di fanciulli-filosofi, giovani-poeti, uomini-politici e vecchi-religiosi le vicende degli uomini, guidate dalla «maestria della morte» e dal desiderio magnanimo della «grandezza». Scrive in vari

luoghi del suo *Nulla di nuovo* Noventa:¹

Ai bimbi, ai giovani, agli uomini e ai Vecchi, il cui corpo sia qualche cosa di più dell'organismo familiare sono stati dati rispettivamente i nomi di filosofi, di poeti, di politici e di Religiosi: non da uno di noi, naturalmente, il quale può definire il filosofo, il poeta, il politico e il Religioso come vuole, ma da ogni anima che continua a vedere i filosofi come bimbi, i poeti come giovani, i politici come uomini e i Fondatori di Religioni come Vecchi. Il che non può voler dire altro se non che i filosofi sono infatti bimbi, e i poeti giovani, e i politici uomini, e i Religiosi Vecchi.²

La morte dev'essere proprio un modo di distinguere la grandezza di un'anima, la grandezza di una vita, la grandezza di un'esperienza: il regno dei morti e dei non nati dev'essere proprio un regno di viventi. E in questo mondo di viventi si potrà parlare ancora di morte, e cioè distinguere ancora la grandezza di un'anima, la grandezza di una vita, la grandezza di un'esperienza. [...] I filosofi, i poeti, i politici, i Religiosi saranno dunque uomini che attraversano più volte la morte, e tanto più grandi quante più volte la traversano. Maestri del morire. Anime sociali.³

Bimbi, giovani, uomini e Vecchi: chissà se queste distinzioni hanno valore presso i morti? Gli uomini, i giovani e i bimbi se ne vanno per conto loro all'eterno: i primi ne escludono i Vecchi: i secondi, gli uomini e i Vecchi: i terzi, i giovani e gli uomini e i Vecchi: per i primi l'eterno è la Vecchiezza, e per i secondi la maturità, e per i terzi la giovinezza: in questo senso si poteva dire che la morte dei bimbi, dei giovani e degli uomini è sempre almeno in parte una cosa dell'ani-

¹ Il «problema dell'anima, in Giacomo Noventa, è di una centralità tanto puntuale che ogni altro gli è subordinato, specialmente quando si passi a considerare il rapporto esistente tra le anime e gli individui, ossia l'attività spirituale delle anime in quanto anime, e l'attività pratica degli individui manifestata attraverso i loro caratteri, proprio in quanto individui incarnati» (A. Carlino, *Giacomo Noventa: un filosofo fuori dell'accademia*, Lecce, Adriatica Editrice Salentina, 1983, p. 9). Il dibattito su uno degli aspetti più controversi, e per questa ragione più interessanti, della filosofia noventiana – nonostante i persistenti tentativi di aggiramento teorico delle «elucubrazioni» noventiane «sulle 'anime Tizie'» (E. Ugnani, *Noventa*, Palermo, Palumbo, 1998, p. 123) – si è mosso tra l'interpretazione averroistica di Fortini a quella agostiniano-neoplatonica della 'scuola di Lecce' di A. Carlino e G. Invitto. Cfr. anche l'importante lettura vichiana della filosofia di Noventa compiuta da G. Invitto con *Dall'estetica all'antropologia passando per l'etica*, in AA.VV., *I mondi di Giacomo Noventa*, Lecce, Capone, 1993, pp. 65-72.

² G. Noventa, *Nulla di nuovo e altri scritti*, Venezia, Marsilio, 1987, p. 196.

³ *Ibidem*, p. 209.

ma. Ma il Vecchio, che sfidi la morte, trascina gli uomini i giovani, e i bimbi con sé: è un individuo solo con loro: un individuo familiare perfetto che ha il padre fra i morti e il figlio tra i non nati.⁴

Come si vede le anime muovono da una condizione di insufficienza (l'infanzia) e sono sospinte dall'impulso al compimento (la vecchiaia e la morte). Per l'anima poetica ciò sembra implicare la necessità di percorrere l'intero spettro del racconto, dalla filosofia verso la politica e la morte, attraversando ogni aspetto dell'attività umana e legandosi elettivamente ad una vicenda eroica governata dalle leggi della nostalgia e del desiderio.⁵ In questo quadro le fasi della maturità e della vecchiaia, che l'anima della poesia-giovinezza può contenere perché priva di condizionamenti temporali, corrispondono ad altrettante tappe del movimento che la poesia compie attorno al proprio asse allo scopo di esaurire ogni possibilità del ciclo prefissato.⁶ La poesia per Noventa non solo possiede un carattere costitutivamente epico, ma è come tale in grado di rappresentare, sia pure *iuxta principia sua* e sotto forma di anelito, l'intero spettro dell'esperienza e del racconto. Proviamo a vedere come questo sia possibile.

L'ordine in apparenza neutro che Noventa ha voluto, con una vera e propria forma di «acutezza» (Fortini),⁷ conferire a tutto il corpo dei

⁴ *Ibidem*, p. 199. Sull'archetipo del 'Vecchio' cfr. l'intervento di P. Baldan, *La noventiana nozione di 'vecio'*, in AA. VV., *Medioevo e Rinascimento veneto*, II, Padova, Antenore, 1979, pp. 457-471, soprattutto – in una trama teorica che attribuisce alla poesia di Noventa la funzione di ritradurre la psicanalisi di Jung – per il riferimento al *Selbst* della vecchiaia.

⁵ È l'avvicinarsi di desiderio e nostalgia raccontato nella ballata *Amiga, ormai partendo...*, in G. Noventa, *Versi e poesie*, Venezia, Marsilio, 1986, p. 7 («Chi resta nostalgia lo move./ Chi parte nostalgia lo tien»), allegoria «antica quanto l'Occidente» del «giovane che va via e torna come adulto ma per ripartire e finalmente per restare nel rimorso e nella speranza» (Fortini).

⁶ In queste righe lessico e metodologia sono mutate dalla 'anatomia critica' di Frye.

⁷ Vale la pena di richiamare almeno due deduzioni convergenti di Fortini su un tema così importante come quello della «rilevanza delle sequenze liriche» disposte secondo l'ordine alfabetico della prima parola: 1) rifiuto della «processualità temporale» che caratterizza il diarismo lirico-autobiografico del canzoniere tradizionale: il tempo «gira in tondo» e in questa circolarità si mimetizza l'identità nella variazione che è propria della «ripetizione delle età» e del percorso di continuità nella disseminazione che distingue l'esistenza umana; 2) il massimo di disseminazione (testo aperto di Lotman) e di apertura che rinvia alla

suoi testi poetici – che sono stati raccolti, come è noto, sulla base della successione alfabetica della loro lettera iniziale – nasconde, infatti, l’invito a cogliere il carattere aperto e progressivo della sequenza testuale – la struttura qualificante del *romance* – non solo in rapporto alla interpretazione non guidata del lettore, ma, dal punto di vista costitutivo, come richiamo al prevalere del movimento sulla stasi, del desiderio e della nostalgia sull’appagamento e sulla realizzazione. Trascurando le possibili osservazioni accessorie relative ai rapporti tra il racconto epico e la struttura della poesia di Noventa, che pure sarebbe opportuno sviluppare – condensazione delle vicende attorno ad eroe che garantisce unità di struttura; ironia come categoria con funzione intermediaria tra l’apertura e la chiusura del sistema narrativo; dialetto che rimanda al modello originario dei poemi epici franco-veneti – il dato che in questa occasione sembra più importante evidenziare è costituito dalla funzione che nell’epica-lirica noventiana assume la compresenza della componente amorosa e ‘cortese’ con la materia eroica. Si tratta di un punto che può essere chiarito facendo un passo indietro e rivolgendo la nostra attenzione al *Castogallo*, ripudiato esperimento giovanile del poeta veneto.⁸ A proposito del *Castogallo* non accoglieremo le pur importanti intuizioni che ne attribuiscono la qualità specifica ad un «surrealismo crittografico» (Garosci), o alla «riutilizzazione espressionistico-futuristica di frammenti della tradizione» (Fortini),

circolazione dei tempi, delle anime, delle età, si riflette nell’ avvicinarsi «del comico (i ‘versi’) e del tragico (le ‘poesie’))» (F. Fortini, *Note su Giacomo Noventa*, Venezia, Marsilio, 1986, pp. 48 e ss.).

⁸ Cfr. *No’ più fantasmi... (Rileggendo un vecchio poema, scritto in collaborazione con Mario Soldati)*, in G. Noventa, *Versi e poesie* cit., p. 75. A proposito della storia testuale del *Castogallo*, cfr. F. Manfriani, *Prefazione* a G. Noventa, *Il Castogallo e altri scritti*, Venezia, Marsilio, 1991, pp. XLIII-LXXXII. Soltanto una parte del poema venne pubblicato, a firma Giacomo Ca’ Zorzi (unico caso di autografia non pseudonima di Noventa) nel giugno del 1929 sulla «Libra» di Mario Bonfantini. Il discorso sul *Castogallo* sarebbe molto lungo ed è giocoforza rinviarlo ad altra occasione. Basti qui fare cenno alla consistenza dello strano metafisico con il meraviglioso ariostesco e alla curiosa geografia del poema, ricca di metafore equoree e di paesaggi cacuminali, destinata a ripresentarsi nella poesia matura di Noventa e ad accompagnare, in particolare, le apparizioni di personaggi poetici che Frye definirebbe «eroi messianici» (cfr., a questo proposito, il «*Romancero*» *Chi gavesse l’avventura*, in G. Noventa, *Versi e poesie* cit., p. 19).

ma soffermeremo, al contrario, su due motivi di interesse del frammento giovanile, più attinenti allo scopo del nostro discorso e in grado di proiettarsi sull'intera esperienza poetica di Noventa. Il primo motivo riguarda una certa costruzione del personaggio, di origine probabilmente scapigliata⁹ (come l'evidente sperimentazione metrica che caratterizza l'impianto formale del poema e preannuncia l'abbandono di una esaurita tradizione in lingua), attraverso una dialettica, romantica e grottesca, di gioventù-vecchiaia, di eroismo cavalleresco e di filosofia platonica, in un ciclo di morte-metamorfosi-rinascita, posto tra l'*epos* tragico e il *mythos* primaverile, su cui si fonda etimologicamente il poemetto eroicomico. Il secondo è legato alla prevalenza di allegorie amorose deliberatamente impenetrabili e antinarrative, dal sapore fortemente stilnovistico, che assegnano il poema alla tradizione eroico-amorosa pur limitandone così, *ab origine*, il possibile dispiegamento narrativo.¹⁰ Il *Castogallo* rappresenta il tentativo precoce di promuovere quella composizione degli opposti e quella coesistenza dei contrari che sembra assumere nella scrittura poetica di Noventa una funzione assolutamente determinante e che come tale tende a dominare interamente gli anni della poesia maggiore. Tale tentativo di filosofica conciliazione si situa infatti sin dall'inizio nei pressi di una opzione platonica mossa da Espediente e da Penuria, che si esercita soprattutto come tensione alla ricerca e come lotta contro la natura illusoria del reale.¹¹ L'*eros* della poesia noventiana (come avviene nei poemi

⁹ Con deliberati balzi ritmici di quartine ed ottave che non possono essere spiegati soltanto alla luce della particolare gestazione del poema. A differenza di quanto sostiene Fortini, la quartina noventiana potrebbe non essere soltanto un debito contratto con Heine e con Goethe. A questo proposito meritano di essere recuperate alcune considerazioni di Giorgio Pullini (pur cambiandone il segno realista) secondo cui la poesia di Noventa «si congiunge al solco che va da Parini a Manzoni, e passa poi attraverso la poesia del vero come possono averla sperimentata certi Scapigliati (da Praga a Boito) e certi veristi (ad esempio Betteloni), fermandosi alle soglie della piccola ma troppo languida realtà dei crepuscolari (Gozzanno-Corazzini) e il mistero cosmico-intimistico di Pascoli» (G. Pullini, *Poetica del vissuto e poesia del vero*, in AA.VV., *Giacomo Noventa*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 71-72).

¹⁰ Si confrontino ad esempio le ottave X («Ecco virtù valor ozio arte viaggi/ Che non sognò neanche Orlando il pio/ e pur seguì gli angelicati raggi») e XXI («Amiche, disse, in un remoto cielo/ Vergini belle in concetto d'amore»), in G. Noventa, *Il Castogallo* cit., pp. 56-57, 61.

¹¹ È questa la chiave di lettura più opportuna per *Un rider di sirene*, in *Versi e poesie* cit.,

cavallereschi neoplatonici di Matteo Boiardo) è sì una forza destinata a superare per intensità ogni altra forza naturale e a nobilitare il cavaliere-filosofo, ma a patto di negare se stessa e di essere disperatamente trattenuta e rovesciata nella consapevolezza della natura tragica di ogni sforzo di composizione della natura duplice del mondo: «El me cuor xé roto;/ Còssa vorla far?/ No' son qua par vèver,/ Amar.../ Ghe vol del coragio,/ Par darse, e par tòr:/ L'amor no' xé fato/ Solo de amor./ Par amar, par vèver,/Se deve odïar.../ No' son qua par questo;/ Còssa vorla far?», scrive significativamente il Noventa maturo che ha a lungo riflettuto sulle due anime che lottano nel petto dell'uomo («Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust»). È stato d'altra parte Franco Fortini ad individuare un «senso, o una figura dominante» che mi pare si rifletta sull'intero canzoniere di Noventa: quella «dell'eroe – [...] segnato da amor di destino – che si profila come *desdichado* o come ubbidiente ad una vocazione di fuga» che nel frammento giovanile trova una sua prima definizione. Il *desdichado*¹² noventiano, in effetti, è il doppio destinato a rappresentare non solo «le figure simboliche dell'insuccesso biografico e dell'ambiguità del successo», ma l'incrociarsi di due modi poetici antitetici e complementari, situati all'incrocio tra il controllo olimpico del canto di «Goethe grandò» e l'esperienza della depauperante sterilità dell'effusione sentimentale di «Tasso mato», in una tensione ad oltrepassare la poesia che ricade, necessariamente, all'interno dei confini della poesia stessa, come risulta con buona evidenza a chi voglia leggere nella chiave della rappresentazione della natura indissolubilmente scissa dell'esperienza poetica

p. 118: «No' me gavé tratà come uno che vol/ E che diventa: un'illusion credevi/ Fusse el me solo scopo e solo ben./ No' credevi esistesse le sirene:/ Itaca vinta, no' vedevi Ulisse/ Cercarle sempre e la morte nel mar».

¹² Cfr. *Gò vestio, sì, de luto... (su motivi di Heine)*, in *ibidem*, p. 53: «Gò vestio, sì, de luto la me barca./ E me fido del mar;/ Ti ti-sa ben che mi gò perso tuto,/ Par volerte amar./ El to cuor m'è tradio, come fa 'l vento/ A ùn che sa dove andar;/ Mi gò vestio de luto la me barca./ E me fido del mar». Il *soleil noire* del *prince d'Aquitaine à la tour abolie* di Nerval costituisce, per Frye, una parodia dei personaggi del *romance* («*desdichado*» è il motto che campeggia, infatti, sullo scudo dell'*Ivanoe* di Walter Scott): «Le figure umane in questa fase [ironico-satirica] sono naturalmente figure di *desdichados* in preda alla infelicità o alla pazzia; si tratta di parodie di personaggi del *romance*» (N. Frye, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969, p. 319).

un'altra celebre lirica di Noventa: «Secondo i giorni penso e vedo/ Tasso piànzer, Goethe rider.../ Secondo i giorni solamente/ Secondo i giorni credaria/ che Torquato invidii a Goethe/ el pan de Weimar./ Secondo i giorni solamente./ Tasso mato, e Goethe grando/ coi più grandi de' sto mondo,/ secondo i giorni a mi me par/ Più bravo Goethe./ Secondo i giorni solamente». ¹³

Proviamo ora a tirare una prima provvisoria conclusione attraverso l'esame ravvicinato dell'imitazione goethiana che apre, come una protasi proemiale, la raccolta poetica di Giacomo Noventa:

Ah, deme, allora, de novo i tempi!,
Che mi no' géro rivolto in mi,
Cô 'l miel del viver géra ne l'aria,
Cô le tosete portava amor,
No' questa o quela, ma tute quante,
Cô Dio e 'l Demonio géra d'accordo,
Cô i nostri amiçi no' géra un çircolo,
Che ad altri amici ne impedirà,
Cô no' savémimo de voler ben
Par avarizia, o incuriosii,
Cô no' vedévimo la mare e 'l pare
A poco a poco morire in nù,
Ah, déme, allora, de novo i tempi!,
Che géro zòvene e no' çercavo
Nei altri altro ch'el me valor. ¹⁴

L'invocazione, già nell'interiezione iniziale, si apre a un desiderio di armonia ed inclusione che scongiuri il solipsismo che rappresenta una delle paure più profonde del Noventa filosofo ostile ai distinti idealistici e crociani. È la speranza di ritrovare la dolcezza («miel») della vita in un accordo intenso con il sentimento indistinto, giovanile, dell'amicizia («Cô i nostri amiçi no' géra un çircolo/ Che ad altri amici ne impedirà») e dell'amore («Cô le tosete portava amor,/ No questa o

¹³ M. Raffaelli, *Una poesia di Noventa e un'idea della poesia*, «Kamen» V (10), 1997, pp. 23-26, sviluppa alcune intuizioni fortiniane valide per il nostro discorso: unità strutturale del libro poetico, prevalenza del denotativo sul connotativo, senso comunitario della parola, nostalgia per la grandezza.

¹⁴ G. Noventa, ...*Ah, déme, allora...* (Imitazione), in *Versi e poesie* cit., p. 3.

quela, ma tute quante»). Di ritrovare un equilibrio, tra Dio e il Demonio, invocando la grazia perché conceda la salda consapevolezza della necessaria coesistenza – se non della composizione o della impossibile sintesi – degli opposti. Mi sembra che Noventa intenda collocare il senso della propria poesia in quell'area del racconto poetico che Frye chiama *mythos* della primavera, o commedia.¹⁵ In questo senso il riferimento per noi più prezioso è costituito dal verso relativo alla morte dei genitori nel cuore del figlio («Cò no' vedévimo la mare e 'l pare/ a poco a poco morire in nù»), che rimanda alla concezione del dramma come prodotto di ostacoli parentali da superare,¹⁶ ma, ancora più precisamente, alla riassunzione del modello paterno proprio in ragione del suo superamento rituale. Quel che Noventa si augura non è la morte del padre, ma la sua rinascita all'interno del proprio cuore. È questo, secondo Frye, il percorso della *dianoia* della commedia, dalla *pistis*, l'erronea credenza del superamento-morte del padre, alla *gnosis* della riappacificazione con il modello paterno. D'altra parte è lo stesso Northrop Frye a suggerire come la struttura comica sia un Saturnale,¹⁷ vale a dire una ribellione al *senex* che presuppone tuttavia il governo della realtà, in una mitica età dell'oro, da parte del *senex* stesso, simbo-

¹⁵ Cfr. *La critica archetipica: la teoria dei miti. Il mythos della primavera: la commedia* in N. Frye, *Anatomia* cit., pp. 216-246). «La commedia tende ad includere il maggior numero possibile di persone nella sua società finale: i personaggi che hanno funzione di ostacoli sono più spesso riconciliati o convertiti» (*ibidem*, p. 218). «Ci sono due modi di sviluppare la commedia: concentrare l'attenzione soprattutto sui personaggi che hanno funzione di ostacoli; e costruire la commedia stessa in funzione delle scene di scoperta e di riconciliazione. [...]; la seconda è la tendenza delle commedia shakespeariane e degli altri tipi di commedie in cui prevale lo spirito del *romance*» (*ibidem*, p. 221).

¹⁶ «Quando gli ostacoli posti al desiderio dell'eroe danno vita all'azione della commedia e il loro superamento forma la risoluzione comica. Gli ostacoli sono di solito da parte dei genitori» (*ibidem*, p. 218).

¹⁷ «[La *Poetica* di Aristotele] definisce tutti gli elementi essenziali della commedia, divide la *dianoia* della commedia in due parti, opinione (*pistis*) e dimostrazione (*gnosis*)» (*ibidem*, p. 220). «Perciò il movimento dalla *pistis* alla *gnosis*, da una società in cui imperano la consuetudine, il vincolo rituale, la legge arbitraria e i personaggi più anziani a una società in cui regnano i giovani e la libertà di agire è, come i termini greci suggeriscono, fondamentalmente un movimento dall'illusione alla realtà. [...]. Il *mythos* completo della commedia, di cui solo una piccola parte viene di solito presentata, ha regolarmente quella che in musica viene chiamata una forma ternaria: la società dell'eroe si ribella alla società del *senex* e trionfa, ma la società dell'eroe è un Saturnale, un rovesciamento dei moduli sociali che presuppone un'età dell'oro anteriore all'inizio della commedia» (*ibidem*, pp. 220-227).

leggiato dalla saggia vecchiaia che assume il ruolo di fittizio ostacolo agli eroi nell'azione del dramma e di coerente indirizzo dell'azione stessa, secondo il modello del Prospero shakespeariano. D'altra parte è nella riconciliazione finale che la commedia incontra il *romance*, quando (è la quinta fase della commedia di Frye)¹⁸ il *romance* tende a riassorbire motivi tragici e ad assumere un andamento che dall'inverno muove verso la primavera, dal *rigor mortis* alla rinascita. La commedia, cioè, risulta dal comporsi tra il vagabondaggio narrativo del *romance* e l'esperienza dolorosa e catartica del limite. Sono le stesse concezioni che alimentano, come si è visto, la filosofia di Noventa e che implicano un'idea della poesia che si compie in virtù della funzione svolta dall'anima metafisica del Vecchio, la cui azione, perfettamente circolare e onnicomprensiva, libera le anime dalla loro costitutiva insufficienza. Se alla giovinezza, per Noventa, è affidato l'esercizio della poesia, soltanto grazie all'impulso del Vecchio essa può muoversi lungo l'arco del racconto. E ciò in linea con uno dei sensi più evidenti della lirica «Parché vârdistu mai...»¹⁹ in cui l'immagine di Socrate, come in un'erma bifronte, si riflette e si rovescia in quella di Alcibiade.²⁰ Alla vecchiaia spetta l'ironia, alla giovinezza l'apertura frustrata e l'impossibile chiusura del sistema ed assieme giovinezza e vecchiaia contribuiscono a comporre la figura del poeta, creatura doppia del desiderio e dell'autocontrollo.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 244-245.

¹⁹ «Parché vârdistu mai, Socrate santo,/ A 'sto zòvene sempre?/ No' conossistu gnente/ De più grandò?/ Sluse amor nei to oci, vardando/ A lù, cofà a un Dio.// Caro, me gâ risposto Socrate,/ Me permétistu,/ Anca a mi, 'na domanda?// Sistu sicuro ti, proprio sicuro,/ De capir se rispondo?/ E conténtite, dunque./ Trova Alcibiade;/ E domândighe pur cò farè el bagno./ Alcibiade,/ No' conòssistu gnente de più belo/ Che el mario de Santippe?» (G. Noventa, *Parché vârdistu mai...*, in *Versi e poesie* cit., p. 86).

²⁰ Noventa «ha espresso con rara forza e bellezza tutta la verità di un simbolo fondamentale che sta per il Sé: quello del Vecchio-Giovane» che si concretizza nella coppia Socrate-Alcibiade (P. Baldan, *La noventiana nozione di 'vecio'* cit., p. 470).

Emanuela Scicchitano

L'arcadizzarsi della tradizione e della innovazione:
le *IX Ecloghe* di Andrea Zanzotto

Queste etichette (Neorealisti, sperimentalisti, Novissimi) [...] nascondono però il denominatore comune che oggi caratterizza ogni arte, e forse di più la poesia proprio perché è in primissima linea: nella spinta verso la radicalizzazione la minaccia dell'autoannientamento e la necessità della convenzione come momento di attesa. Questa convenzionalità, che del resto vale come allusione e come promessa-ricordo, paradossalmente è in qualche modo autenticità. Parafrasando Jonesco: non solo il falso vero è il vero falso ma contemporaneamente il vero vero [...]. Certe volte i prodotti dello spirito odierno somigliano a quei carcami perduti nel deserto che conservano forma e pelle intatta; dentro hanno qualche animale immondo che li fa tremolare e come muoversi, dando loro un'apparenza di vita. Poi [...] ecco che da quelle sagome defunte ci si aspetta lo sciamare delle api di Aristeo e ricomincia l'attesa.¹

Il dibattito letterario italiano ruota, negli anni Sessanta, attorno alla pubblicazione della raccolta di poesie, curata da Alfredo Giuliani, *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* (1961), in cui Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Antonio Porta e lo stesso Giuliani, presentano, in veste di critici di se stessi, i propri testi corredandoli di un ricco apparato filologico-esplicativo che coadiuvi il lettore nella loro decodificazione. Nell'irruente introduzione Giuliani solleva il pro-

¹ Da un'intervista, senza titolo, rilasciata da Zanzotto e destinata a un opuscolo pubblicitario per la collana «Il Tornasole», Milano, Mondadori, 1962, ora in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1104-1105.

blema del rapporto fra tradizione e innovazione e denuncia l'insufficienza della lingua a rappresentare il vorticoso affermarsi di una età definita «schizofrenica», della quale la letteratura non può che riprodurre i meccanismi attraverso una dissociazione delle forme e una scomposizione del linguaggio.

Obiiettivo della Neoavanguardia non è, come per le avanguardie storiche, quello di creare un nuovo linguaggio, ma di demistificare quello ordinario, ormai banale e scontato, attraverso l'imprevedibile mescolanza di elementi linguistici diversi e il riuso ironico dei modelli della tradizione, che le avanguardie storiche avevano, invece, scardinato per dare voce alle ansie e alle lacerazioni dell'uomo moderno.

Di fronte alla ludica e dissacrante concezione 'novissima' della letteratura, che parte dalla consapevolezza che ogni prodotto dell'arte trova, prima o poi, il suo museo, si leva, isolata, la voce di un poeta geograficamente ai margini, ma culturalmente al centro dell'orizzonte letterario del tempo, Andrea Zanzotto, il cui tardivo esordio con *Dietro il paesaggio* (1951), a cui erano, poi, seguite altre due raccolte, *Elegia e altri versi* (1954) e *Vocativo* (1957), era stato salutato come quello di ultimo epigono dell'ermetismo.

In una recensione apparsa sulla rivista «Comunità»,² egli sminuisce, con ironica fermezza, la portata rivoluzionaria dell'autoantologizzazione da loro compiuta con uno spirito aggressivo e presuntuoso degno di «eccellenti autori»³ settecenteschi.

Un caso letterario, che destò nel Settecento uno scalpore pari a quello della antologia dei Novissimi, fu la pubblicazione nel 1757 di una silloge, curata da Saverio Bettinelli, di *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori*, nella quale furono raccolte liriche di Carlo Innocenzo Frugoni, di Francesco Algarotti e di Bettinelli stesso. Il volume fu corredato da *Alcune lettere non più ristampate*, che divennero famose con il titolo di *Lettere virgiliane*, poiché Bettinelli, vestiti i panni del poeta latino, mise sotto accusa, per la loro arretratezza culturale, la let-

² Idem, I "Novissimi", «Comunità» (99), 1962, ora in *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994.

³ *Ibidem*, p. 25.

teratura arcadica e l'Accademia della Crusca. L'antologia di *Versi sciolti* si proponeva, invece, l'ambizioso obiettivo di offrire un esempio di letteratura 'moderna', aperta agli stimoli e alle più innovative correnti di pensiero provenienti dall'Europa. Bettinelli passò, poi, dalle spregiudicate posizioni giovanili agli atteggiamenti conservatori della maturità, secondo una parabola involutiva, che, a Zanzotto, appare inevitabile anche per i Neoavanguardisti. La superficialità, che, secondo il poeta veneto, questi ultimi mostrano nel valutare la corrente situazione storica, impedisce loro di cogliere «quel tanto di autenticità che v'è nella convenzione stessa»⁴ e che costituisce l'unica garanzia che la distruzione dell'ordine sintattico non si traduca in una asemantica successione di parole. Confusa appare, inoltre, ai suoi occhi la costruzione, da loro messa in atto, dell'io poetico, la cui centralità viene paradossalmente affermata nel momento in cui si tenta di distruggerla per rinnegare la validità delle passate esperienze letterarie e offrire al lettore un'efficace rappresentazione della moderna età schizofrenica.

Le contraddizioni, in cui la Neoavanguardia cade, sono, nell'intervista rilasciata da Zanzotto, simbolicamente riassunte nel mito di Aristeo, derivato dal finale del IV libro delle *Georgiche*, in cui Virgilio spiega come sia possibile riprodurre un alveare dopo una pestilenza. L'origine del rimedio, trovato in Egitto, è attribuibile ad Aristeo, *magister Arcadiae*, che, per scoprire la causa della morte delle sue api, decide di rivolgersi alla madre, la ninfa Cirene. Disceso nei gorgi della sorgente, in cui ella dimora, il giovane pastore interroga la madre e, su suo consiglio, il dio marino Proteo, da cui apprende che egli è stato punito dagli dèi per aver provocato la morte di Euridice. Per espiazione la sua colpa, Aristeo costruisce quattro are e immola dei buoi, dai cui corpi putrefatti sorgono le api.

Aristeo, che vince con il canto lo squallore della realtà, diventa in Virgilio simbolo della poesia bucolica. Anche Zanzotto rende omaggio al culto di Aristeo, intraprendendo come lui un viaggio di 'discesa alle Madri', che lo conduca verso il cuore della poesia e della verità. Il poeta veneto, vestiti i panni del *magister Arcadiae*, scava nel paesag-

⁴ *Ibidem*.

gio e nella letteratura per soddisfare la sua ansia di conoscenza e sublimare, attraverso la parola poetica, la violenza della Storia. La Neoavanguardia, invece, esalta le ragioni della contemporaneità e inutilmente, secondo Zanzotto, tenta di rinnovare il miracolo della bugonia, la generazione delle api dai buoi. Dalla Neoavanguardia non potrà, infatti, provenire una poesia autentica e le carcasse del reale rimarranno, come quelle dei buoi, tali.

La condanna della Neoavanguardia, di cui Zanzotto salva, ma solo parzialmente, la produzione di Sanguineti, è tanto risoluta, quanto appassionata è, invece, la difesa della tradizione letteraria italiana, accusata di appropriarsi, per neutralizzarla, di ogni forma di sperimentalismo, ma per Zanzotto:

[...] non si tratta qui di una difesa dell'accademia; al contrario questo atteggiamento è, in definitiva, soltanto di allarme in favore di una continuità che sia vitale e che impedisca l'arcadizzarsi della tradizione come quello dell'innovazione [...].⁵

Il rapporto fra tradizione e innovazione, all'interno dell'evoluzione storica della letteratura, si svolge, dunque, dialetticamente, impedendo quella relegazione nell'Arcadia dell'arte, a cui ogni sperimentazione avanguardistica è destinata, se non riesce a tradurre in norma il disordine che propone.

Convinto di dover cercare all'interno del caos del mondo quel supremo punto di fuga, che conduce alla realizzazione di un nuovo ordine, l'autore veneto iscrive il baricentro della propria ricerca poetica all'interno della tradizione letteraria, non per distruggerla con le armi 'novissime' dell'ironia e della dissacrazione, ma per coglierne quel fondo di autenticità che le permetta di affrontare, ancora vitale e indenne, l'urto della storia. Il viaggio verso il centro della poesia, intrapreso all'inizio degli anni Sessanta, lo guida, così, alla riscoperta di un genere letterario che, nonostante la sua antica e consolidata tradizione, è ormai desueto: l'ecloga.

⁵ Idem, *Alcune prospettive sulla poesia oggi*, «L'Approdo letterario» (35), 1966, ora in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1136.

Le *IX Ecloghe* si rivela, quindi, un unicum sia nel panorama della produzione del poeta veneto che in quello della letteratura italiana degli anni Sessanta, che, spinta dal desiderio di evitare ogni coinvolgimento lirico, vede rifiorire l'interesse per alcuni generi letterari ormai abbandonati, ma non arriva mai alla compattezza classica e alla profondità dello scavo meditativo compiuto da Zanzotto nel suo libro di ecloghe.

Le nevrosi e le crisi d'identità dell'uomo moderno non vengono proiettate su uno anonimo scenario industriale e cittadino, ma sullo spazio «quasi templare di un'Arcadia intesa nel suo più alto senso, quale comunità utopica»,⁶ che le sottrae dalla loro fugace dimensione contemporanea, per farne il segno di una esistenziale condizione di conflitto fra l'individuo e la Storia. La poesia dà voce a questo rapporto dialettico fra l'uomo e la Storia, segnando «lo spazio per un'alterità, un'alternativa»⁷ e denunciando ciò «che si sottrae in continuazione, perpetuamente, alle predeterminazioni, alle determinazioni storiche, pur nascendo nel golfo più profondo, nei seni più oscuri della storicità».⁸

L'antitesi fra Storia e Poesia, che porta Zanzotto a leggere in chiave oppositiva anche i vv. 28-29 del I canto del *Paradiso* («Si rade volte, padre, se ne coglie/ per trionfare o cesare o poeta»),⁹ percorre tutta la sua opera e affonda le radici nel trauma della guerra. Nei *Versi giovanili*¹⁰ fino a *Vocativo* (1957), l'esperienza bellica è vissuta e tradotta

⁶ Idem, *Con Virgilio*, «La Stampa-Tuttolibri», 19/09/1981, ora in *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 1991, p. 345.

⁷ Idem, *Poesia?*, «Il verri», n.s., (1), 1976, ora in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1201.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Zanzotto nella lettera indirizzata a Alfonso Berardinelli e intitolata *Dai campi di sterminio allo sterminio dei campi* (in A. Berardinelli, a cura di, *Nel caldo cuore del mondo*, Firenze, Liberal libri, 1999, ora col titolo di *Tra passato prossimo o presente remoto*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1368) così commenta il passo dantesco: «Per Dante quelli che hanno rapporto con la corona d'alloro sono o il Cesare o il poeta. Sono portato a leggere questa "o" non solo come disgiuntiva, ma anche come esclusiva, a leggervi una contrapposizione fra una sorta di città celeste della poesia e una terrestre, quella del Cesare. Mentre in quest'ultima non può mai esserci armonia, in quella della poesia essa è possibile. Dovrebbe [...] Il poeta è qui "dentro" la realtà ma ne è esiliato per quanto riguarda il potere [...]. Si tratta però di una contrapposizione che deve avere una forza liberante...».

¹⁰ Nei *Versi giovanili* sono stati raccolti dall'Autore, per il volume de *Le poesie e prose scelte* cit., alcuni testi scritti fra il 1938 e il 1942, in parte inediti, in parte apparsi nel 1970 in *A che valse? (Versi 1938-1942)*, strenna per gli amici, Milano, Scheiwiller.

in poesia con un'istanza fortemente lirica. L'io si accampa sulla scena poetica, chiedendo al lettore di essere accompagnato nel suo viaggio di scoperta e disvelamento degli ambigui segni della realtà. E trova il suo percorso ancora macchiato dal sangue della guerra, il cui ricordo egli cerca ostinatamente di rimuovere. Nelle *Ecloghe*, invece, la scomparsa della civiltà contadina è proiettata dal poeta sul paesaggio e sulla pagina in maniera diretta e senza alcun tentativo di rimozione. La storia, qui rappresentata dal lancio dei primi satelliti sulla luna, compromette allo stesso modo l'integrità del paesaggio e quella del tessuto linguistico della poesia, che si apre dolorosamente, ma necessariamente, ai moderni termini scientifici, preparando la poesia zanzottiana alla radicale svolta de *La Beltà* (1968).

La scelta del genere eclogico permette, però, al poeta di normalizzare il disordine della Storia e di far convivere i diversi strati della lingua all'interno di una struttura classica, che possa garantire al poeta un simbolico ritorno alla propria *Heimat*, ovvero alla propria patria psichica e culturale che, nel caso del poeta veneto, coincide con il paesaggio, l'ambito in cui l'iperletterarietà si esercita e si inverte, trasformandosi da astratto gioco intellettualistico in concreta pratica letteraria.

Il prelievo dal serbatoio della convenzione letteraria, che in *IX Ecloghe* si realizza sia attraverso la ripresa del genere che la citazione, avviene secondo un movimento regressivo, che porta al recupero di «una propria metainfanzia [...] tanto più impossibile quanto necessaria, base di ogni identità».¹¹ L'iperletterarietà contribuisce, dunque, alla ricostruzione di una memoria collettiva che vive all'interno di quella personale del poeta, per il quale la letteratura italiana del Novecento si è svolta seguendo due contrastanti linee di sviluppo: da una parte autori come Ungaretti e Cardarelli hanno attinto alla tradizione 'alta' della nostra letteratura, che va da Petrarca a Leopardi, dall'altra, invece, poeti come Saba avvertono il «bisogno di rifarsi ad una bassezza (sotterraneità) della tradizione»,¹² come quella rappresentata dal melo-

¹¹ A. Zanzotto, *Per Saba*, in *1983 anno di Umberto Saba*, a cura di A. Agnelli, Trieste, Tipografia Litografia Moderna, 1983, ora in *Fantasie di avvicinamento* cit., p. 365.

¹² *Ibidem*.

dramma. In Zanzotto, questi due diversi modi di confrontarsi con il codice convergono e costituiscono l'ossatura delle raccolte, fra loro speculari, *IX Ecloghe* e *Il galateo in bosco* (1978).

Le *Ecloghe* sfiorano il punto più alto della nostra tradizione, rivisitata sino a giungere alla sua matrice greca e latina.¹³ Il poeta dipinge la sua Arcadia poetica con i luminosi colori di Virgilio, Orazio, Adriano, Dante, Petrarca, Leopardi e Manzoni. Una fitta serie di calchi e citazioni, che in due casi attingono, anche, al mondo biblico,¹⁴ proseguono una tendenza che si era manifestata già in *Vocativo*, e indicano come per Zanzotto «la tradizione si dà come obbligatorio sfondo quasi con funzione di indicatore di interscambiabilità tra i termini del *nuovo* in cammino. Il passato remoto diviene un'immemorabile stella polare».¹⁵

Guidato dalla stella polare della tradizione, il poeta attraversa la sua contemporaneità, sfidandola e cercando di recuperare alla poesia gli spazi fisici e simbolici che la Storia le sta sottraendo. La rivisitazione di celebri *topoi* letterari, come l'invocazione della luna o l'attraversamento del bosco, compiuta con l'ausilio degli *auctores* da cui trae nutrimento, è finalizzata, infatti, alla salvaguardia poetica di quei luoghi invasi dalla presenza dell'uomo.

L'irreversibile compromissione di quel patrimonio naturale di bellezza e armonia, che per secoli aveva ispirato l'arte, trova, ne *Il galateo in bosco*, una sua concreta incarnazione nella distruzione del bosco del Montello, in cui Giovanni Della Casa, come altri poeti, visse e scrisse il suo *Galateo*. Il disboscamento del Montello ha ridotto quel lembo di terra veneta a una pattumiera, in cui giacciono le spoglie dei soldati morti durante la Prima guerra mondiale, i resti dei picnic consumati da turisti irrispettosi, le colate di cemento servite alla costruzione di case di villeggiatura.

¹³ Alcuni esempi sono la ripresa dell'episodio ulissiano di Polifemo in *Ecloga IV, Polifemo, Bolla fenomenica, Primavera* o i richiami a Orazio contenuti nell'*Ecloga I, I lamenti dei poeti lirici*. Della ripresa in *13 Settembre 1959* dell'epigramma di Adriano se ne parlerà in seguito.

¹⁴ Di matrice biblica sono l'episodio della scala di Giacobbe in *Un libro di ecloghe*, v. 18, e quello della mensa di Lazzaro in *Ecloga I, I lamenti dei poeti lirici*, vv. 40-41.

¹⁵ A. Zanzotto, *Per Saba* cit., pp. 364-365.

Lo scontro con la degradazione del paesaggio avviene, rispetto alle *Ecloghe*, in modo più diretto e radicale e lascia al poeta esigui margini per operare una ricostruzione poetica dei luoghi degradati da uno sviluppo economico disordinato e incontrollato nei suoi effetti.

La difficoltà di reperire alla poesia spazi ancora ‘sani’ prospetta al poeta due possibilità di scelta: relegare la poesia in uno «gnessulogo»,¹⁶ un non- luogo in cui essa è privata di ogni specifica funzione, o renderla momento di denuncia dei liquami che avvelenano la natura e dei soprusi, che macchiano la convivenza civile. La prima strada è seguita da Zanzotto in *Fosfeni* (1983), in cui l’universo tracciato è tutto endoletterario, la seconda in *Idioma* (1986) e in *Meteo* (1996), in cui la scelta di immergersi nel cuore caldo del mondo fa esplodere sulle pagina le contraddizioni della contemporaneità, costringendo l’autore a deporre le armi della iperletterarietà.

Nel *Galateo* il prelievo dal codice è ancora possibile nella forma della parodia, attraverso la quale Zanzotto sublima, e allo stesso tempo capovolge, la tradizione petrarchista, richiamata da Della Casa. Accanto alle diverse allusioni a Petrarca e ai suoi imitatori, il poeta inserisce numerose citazioni tratte da due dimenticati poeti veneti, Nicolò Zotti, che scrisse sotto lo pseudonimo di Cecco Ceccogiato «un’*Oda Rusticale*, di meraviglioso sapore e freschezza che ha tutto della selva com’era nel 1683, quando i versi furono scritti»,¹⁷ e Carlo Moretti (1882-1960), dalla cui produzione, di ispirazione dannunziana, sceglie alcuni versi tratti dalla *Canzone montelliana*, presente nell’opera *Lauri e Rose del Piave* (1926). Alcuni titoli, poi, o frasi presenti nella raccolta, sono estrapolati dal Bollettino della Vittoria, pubblicato all’indomani della fine della Prima Guerra Mondiale e assunto dal poeta a simbolo della falsità della retorica politica ufficiale. Nel riportare que-

¹⁶ La poetica del nessun-luogo è teorizzata in *Alcune prospettive sulla poesia oggi cit.*, p. 1142, in cui Zanzotto scrive: «Torna il sospetto di una poesia che non sia fatta né da uno solo né da tutti, né per uno solo né per tutti, che non vada verso nessun luogo e che venga da nessun luogo...», e nella lirica *Gnessulogo*, nel *Galateo in Bosco*, in cui Zanzotto celebra la «soavissima impraticità» della poesia.

¹⁷ Idem, Note a *Il Galateo in Bosco*, Milano, Mondadori, 1978, ora in *Le poesie e prose scelte cit.*, p. 644.

ste citazioni, Zanzotto, dunque, attinge a quella ‘bassezza’ della tradizione che gli permette di rendere omaggio a coloro che scrissero nel Montello. Con le loro testimonianze non solo ricostruisce la storia di un luogo, ma apre anche uno squarcio su quel vasto strato sotterraneo della letteratura che ha sempre vissuto all’ombra di quello ufficiale, traendone, attraverso l’imitazione, il suo principale nutrimento.

Appropriandosi della terminologia applicata da Agosti per *Dietro il paesaggio* e *La Beltà*, si può affermare che *Il Galateo in Bosco* segna il punto più profondo raggiunto dal manierismo zanzottiano, laddove le *Ecloghe* segnano, invece, quello più alto.

Nella sua Arcadia di derivazione virgiliana il poeta si aggira come un moderno pastore che rinnova, con il canto, la sua fiducia nella poesia, sentita come estremo atto di difesa contro la Storia, e nella tradizione; nel bosco montelliano, già dilaniato dalla Storia, il poeta si muove, invece, come un invisibile «virus a navetta»,¹⁸ che, infiltrandosi tra le altre compagnie di virus, dà vita ad imprevedibili e paradossali associazioni genetiche.

Zanzotto sperimenta due opposti, ma complementari tipi d’approccio alla convenzione letteraria. Nelle *Ecloghe* punta a ricostruire, con l’aiuto della memoria poetica condivisa anche dal lettore, il paesaggio lacerato dalla Storia; nel *Galateo* mira a dare nuovo spessore a quella stessa memoria poetica, risucchiata dal vortice della contemporaneità.

Il lettore, che nella raccolta del 1962 era chiamato a collaborare attivamente alla costituzione del testo poetico riconoscendo i dotti segnali, di cui il poeta lo aveva cosparso, diventa in quella del 1978 destinatario dell’operazione pedagogica che il poeta si prefigge: far riaffiorare dal sottosuolo della sua identità culturale residui sparsi e dimenticati del suo passato. La consapevolezza che il lettore non riuscirebbe a individuarli se egli li inserisse nel corpo del testo induce il poeta a contrassegnarli in modo forte. L’ode di Cecco Ceccogiato è ri-

¹⁸ Cfr. (*Sono gli stessi*), vv. 7-9, 12-13, in *Il Galateo in bosco*: «e ora posso col regolo calcolatore col contagocce/ infiltrarmi tra le compagnie di virus di idiozie di settimicieli/ in una pencolata sbilanciata sbilenca libertà (sull’altro):/ [...] / virus a navetta per genesi trasverse» (il corsivo è mio).

prodotta nei suoi caratteri tipografici originali e posta in apertura e chiusura della raccolta, come una *sfragis*, segno di riconoscimento che Zanzotto vuole lasciare al lettore. Anche la ripresa del sonetto non è un *hapax*, come in *IX Ecloghe*, in cui al sonetto di ispirazione petrarchista (*Notificazione di presenza sui Colli Euganei*) viene affiancata una *Prova per un sonetto*, costituita da una quartina e da un verso isolato, ma ‘eccessiva’ e relegata in uno spazio isolato e riconoscibile, la sezione *Ipersonetto*, costituita da una corona di quattordici componenti, più una premessa e una postilla.

Nel *Galateo*, dunque, Zanzotto scardina i meccanismi dell’arte allusiva, che aveva messo a punto nella sua precedente silloge, perché mostra con l’iperconnotazione delle fonti, di non avere più fiducia nella capacità di agnizione del lettore, su cui aveva in precedenza contato.

Nelle *Ecloghe* il poeta veneto ricorre a un tipo di allusione integrativa,¹⁹ in cui la sua voce e quella del modello evocato si compenetrano per proporre una comune base di valori, che spetterà al lettore riconoscere come propria.

Poeta, *auctor* e lettore si incontrano dentro i rassicuranti confini della loro ‘matria’ culturale per difendersi dall’invasività della Storia e porre le basi di una letteratura che non sia di ‘consumo’, come quella avanguardistica, ma di ‘riuso’.²⁰

Ne *Il Galateo in Bosco*, al contrario, è prevalente una forma di allusione riflessiva, in cui le due voci si scontrano e mantengono una posizione di indipendenza non solo l’una dall’altra, ma anche dal lettore, confuso per la sovrapposizione di esperienze letterarie diverse e l’esibizione della natura artificiale dell’operazione poetica. Ai fruitori della sua poesia Zanzotto va incontro corredando la raccolta di note esplicative che possano indirizzarli nella difficile interpretazione dei suoi testi. Il poeta veste, così, i panni del poeta-filologo che in *IX Ecloghe* si era ri-

¹⁹ G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, Einaudi, 1974, p. 43.

²⁰ Le nozioni di discorso di consumo e discorso di riuso sono introdotte da Lausberg e riprese da G.B. Conte nel suo saggio *Memoria dei poeti e sistema letterario* cit., p. 18, per sottolineare il valore sociale che nel mondo antico aveva la poesia, a cui veniva affidato il compito di tramandare la memoria storica di un popolo.

fiutato di indossare per non essere omologato ai Novissimi. Decide di rispolverarli in tempi non sospetti, quando ha ormai acquisito un ruolo di primo piano nella cultura italiana e non corre il rischio di pericolose assimilazioni. Spalanca, quindi, senza timore, al lettore le porte di un universo di erudizione, di cui solo lui possiede le chiavi.

L'alessandrinismo, che caratterizza *Il Galateo in Bosco*, raggiungerà, poi, in *Fosfeni* un punto di non ritorno, da cui Zanzotto sarà costretto a partire per riallacciare con il pubblico i fili di una nuova e più chiara comunicazione.

Al di là della diversità degli esiti raggiunti, sia *IX Ecloghe* che *Il Galateo in Bosco* scaturiscono da un'identica concezione della letteratura come «corrente di citazioni e ricitazioni»²¹, che Zanzotto matura ed elabora parallelamente agli studi sulla intertestualità, compiuti dal gruppo intorno alla rivista «Tel Quel» negli anni Sessanta. Il poeta di Pieve di Soligo spoglia tale nozione delle sue implicazioni ideologiche per inserirla in un vasto e complesso progetto poetico, che punti alla salvaguardia della memoria poetica, che sta alla base di ogni prodotto letterario e del rapporto con il lettore.

Il viaggio a ritroso, che Zanzotto intraprende con la mediazione del Virgilio bucolico, concede, infatti, esigui e rari margini all'ironia, che, quando compare, non è mai rivolta contro il modello letterario di riferimento o contro i propri esordi poetici, ma solo contro l'invasività della Storia, che sta distruggendo il tessuto contadino e dialettale dell'Italia per imporre un modello di vita industriale e cittadino, che il poeta sente a sé estraneo. Uno dei testi, a tal proposito, più rappresentativi di *IX Ecloghe* è *Miracolo a Milano*:

²¹ A. Zanzotto, *Lalangue il dio birbante*, intervista a cura di L. Lionello, «Spirali» (7), luglio- agosto 1979, ora col titolo di *Su Il Galateo in Bosco*, in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1219. Zanzotto continua, nello stesso passo, affermando che «la letteratura esiste quasi come invito a entrare in un coro di citazioni. Ma poi si sa che nella citazione mai ritorna il 'com'era': il 'ripetuto' proprio perché tale, è l'antitesi dell'originario (posto che davvero esista un originario 'totale' e un ripetuto che lo sia altrettanto [...]). Quello che viene chiamato manierismo, [...] dove non sia esibizione di impotenza scaltra, o al contrario dissimulazione-repressione d'inventività (voglia di nascondimento), può essere semplicemente l'allusione rovesciata a una specie di pedale stabilizzante all'interno di un movimento che tenderebbe ad ogni forma di eccesso».

Dai campi dalle pietre – dalle stagioni labili
 Eroso il volto e il corpo – in macchie miserabili,
 semimuta natura – natura in masse spenta,
 funzione che divampa – e scade sonnolenta;
 io, infine: subumano? – io forse trascendente?
 Io che abbandona al margine – la storiale corrente?
 Piano: tre volte all'anno – milanese divengo,
 dunque storico, umano – funzionale divengo.

Oggetto della derisione del poeta non è il I coro del terzo atto dell'*Adelchi*, a cui il ritmo metrico e la costruzione sintattica del primo verso si richiama, ma la presunzione di chi, vivendo in città, ritiene di essere al centro dell'evoluzione storica. Il recarsi tre volte all'anno a Milano permetterà al poeta di immergersi nel flusso della storia e di rendere la propria esistenza funzionale allo svolgersi delle «magnifiche sorti e progressive» dell'umanità.

L'io letterario non «ironizza sul suo rovescio storico, sul suo essere sempre e comunque compromesso nella storia»,²² anzi sottolinea la sua inappartenenza ad essa richiamando l'attenzione del lettore sul titolo, che ricalca quello di un celebre film di De Sica. Per divenire «storico, umano» gli occorrerà un intervento divino! L'*adynaton* espresso dal titolo allontana la prospettiva, teorizzata da Calvino e condivisa dalla Neoavanguardia, di una resa dell'io al mare dell'oggettività. Lo stato di accusa, sotto cui viene messo l'io letterario, rafforza, al contrario, la consapevolezza della sua autonomia rispetto al mondo esterno, che cerca di prevarcarlo, e lo induce a difendere la propria diversità rifugiandosi nella poesia, che non può offrire potere e consenso sociale ma solo un piccolo spazio familiare in cui vivere. Nutrimento e protezione sono assicurati al poeta e alla poesia dalla tradizione, che nell'*Ecloga II. La vita silenziosa* è simbolicamente rappresentata dalle 'madri', che, come delle vestali, sorvegliano le attività domestiche proteggendo il focolare dalle minacce del mondo esterno.²³

²² L. Milone, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, «Studi novecenteschi» (8-9), 1974, p. 220.

²³ Cfr. *Ecloga II*, vv. 28-39: «[...] A noi/ le madri nella cucina fuochi/ poveri vegliano,

La contestualizzazione della lirica *Miracolo a Milano* conduce, dunque, a un ridimensionamento della carica ironica del testo, individuata da alcuni critici e assunta a chiave di lettura di tutta la raccolta, che è in realtà lontana da quella che, invece, anima le raccolte successive, come *La Beltà* e *Il Galateo in Bosco*.

Il riferimento a Milano, che secondo Stefano Dal Bianco «non può che rimandare al Romanticismo lombardo»²⁴ e, dunque, a Manzoni, potrebbe alludere, più semplicemente, alla città che in quegli anni era al centro dello sviluppo economico e culturale dell'Italia e con cui Zanzotto ha sempre avuto un rapporto conflittuale.

Il modello manzoniano, inoltre, è sentito dal poeta solighese affine al proprio modo di percepire le contraddizioni e le lacerazioni che percorrono la realtà esterna, come dimostra il frequente richiamo poetico all'episodio della 'vigna di Renzo',²⁵ metafora del caos del reale e della reazione imprevedibile e incontrollabile della natura all'imperversare della Storia. Rileggendo la memorabile pagina manzoniana, non si può non sospettare che essa sia, per Zanzotto, non solo la fonte di ispirazione della *Ecloga V. "Lorna, Gemma delle colline"* (da un'epigrafe) ma anche di *Meteo* e di *Sovrimpressioni* (2001), le ultime raccolte in cui la violenza della quotidianità è raccontata attraverso il disordinato proliferare nel paesaggio di piante parassitarie, come le vitalbe, che distruggono il frutto del secolare lavoro dei contadini sull'ambiente. Eppure le «superflue/ superfluenti vitalbe»,²⁶ i papaveri e i topi-

dolce/ legna in cortili cui già cinge il nulla/ colgono. Poco latte/ ci nutrirà finché/ la vecchiezza ci toglierà, che nel prossimo/ campo le mal fiorite airole/ prepara e del cuore/ i battiti incerti, la pena/ e l'irreversibile stasi».

²⁴ S. Dal Bianco, Nota a *Miracolo a Milano*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1471.

²⁵ Nella recensione al romanzo di Deleuze e Guattari *Rizoma*, apparsa su «Libera Stampa», 04/03/1978 (ora in A. Zanzotto, *Aure e disincanti* cit., p. 168), Zanzotto definisce la vigna di Renzo come «figura della realtà in cui ordine e caos appaiono entrambi come 'tracce' di qualcosa che sta dietro la scena, reversibilmente 'naturale' e 'perverso' in un'oscillazione perenne e compresente di prospettive».

²⁶ «Sangue e pus, e dovunque le superflue/ superfluenti vitalbe che parassitano gli occhi», da *Live*, vv. 1-2, la poesia d'apertura di *Meteo*. Inoltre in *Spes contra spem* (in A. Zanzotto, *Sull'altopiano e prose varie*, Vicenza, Neri Pozza, 1995, p. 214) Zanzotto così descrive il proliferare delle vitalbe: «Ecco le vitalbe cicalare sottovoce, blandire, lenire geli e seccumi,

nambur²⁷ sono, nell'immaginario poetico zanzottiano, l'ultimo segno della disperata resistenza della natura agli attacchi dell'uomo, come la «marmaglia di piante»²⁸ che affolla la vigna di Renzo dopo la sua lunga assenza.

La breve analisi di *Miracolo a Milano* mostra come il tessuto connettivo di *IX Ecloghe* sia costituito dalla ricchezza dei riferimenti letterari che lo ispira e che impedisce di dare ai lettori una interpretazione univoca della raccolta, su cui la critica, sin dalla sua pubblicazione, si è divisa, dimenticando, spesso, di considerare le caratteristiche del genere letterario, in cui il poeta ha collocato la propria opera, o adoperando per questa raccolta gli stessi criteri applicati a quelle successive, giungendo a una ingiustificata assimilazione con *La Beltà*.

La specificità di *IX Ecloghe*, invece, consiste nel suo essere punto di raccordo fra l'iniziale fase ermetica zanzottiana e la seguente fase di sperimentazione linguistica e nel suo far rivivere e rendere novecentesca una forma letteraria, ormai considerata morta, affidando a essa il compito di consacrare, sullo sfondo dell'Arcadia, l'ideale sodalizio, su cui le *Bucoliche* virgiliane si fondavano, fra l'io, la poesia e il paesaggio.

La consapevolezza moderna, che permea tutta l'opera zanzottiana, di poter solo parzialmente aspirare a ricreare la perfezione formale dei modelli antichi, è vistosamente sottolineata dal poeta nel titolo della raccolta, che allude al numero delle ecloghe disseminate nella silloge. Dieci sono quelle di Virgilio, nove quelle di Zanzotto, distribuite, assieme ad altri testi, in una struttura tripartita, che rende al lettore più arduo individuare il *trait d'union* fra i componimenti e, quindi, seguire il percorso gnoseologico che essi tracciano.

diffuse a nube qua e là, insinuate entro le pieghe più riposte del solstizio-nadir. Esse, ormai divenute infestanti, aggiungono tuttavia purissimi sostegni onirici ai paesaggi. E probabilmente vorrebbero assistere le piante a cui si accompagnano, aiutarle nel loro darsi un futuro».

²⁷ «Ma esistono tuttavia i meravigliosi colori delle piante anche infestanti se si vuole ma felici, come i gialli topinambur, di infischarsi di ogni ordine coatto di giardini. Esistono per chi li cerca sparsi a gruppi o folle in luoghi remoti (ma quanto dureranno?), da cui emana ancora quel fortissimo erotismo che pare diffondersi dalla terra stessa alla bellezza femminile come espressione della *terra*, sua punta di diamante» (idem, *Tra passato prossimo o presente remoto*, in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1376).

²⁸ A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di T. Di Salvo, Bologna, Zanichelli, 1987, p. 685.

Nella prima parte della raccolta, che si apre con *Un libro di Ecloghe* e si chiude con *Miracolo a Milano*, Zanzotto mette in scena per il lettore un ideale dialogo fra poeta, poesia e soggetto lirico, le cui voci si levano per lamentare la violazione da parte della Storia degli spazi, fino a quel momento sacri e inviolabili, della poesia e, di conseguenza, denunciare l'impossibilità di praticare una poesia autobiografica, poiché la credibilità dell'io è compromessa dalla sua riduzione a entità esclusivamente grammaticale. Il pronome «che da sempre a farsi nome attende»²⁹ è definito, nel componimento iniziale, «mozza di scala di Jacob» (v. 18), in riferimento a quella che, sostenuta dal Signore, congiungeva, nel sogno del profeta, la terra al cielo (*Genesi* 28, 12). Il confronto con il mondo antico, implicito nella citazione del passo biblico, sottolinea in *IX Ecloghe*, come già in *Vocativo*, la dimensione di vita solipsistica e storicista del mondo contemporaneo che, dopo aver proclamato la morte di Dio e la fine di ogni certezza, ha perso quella dimensione verticale della vita, che nei secoli aveva nutrito l'ispirazione dei poeti e motivato le loro disperate invocazioni.

La destituzione della lirica dalle sue tradizionali funzioni è simbolicamente rappresentata in *13 settembre 1959, Ecloga III. La vita silenziosa, Ecloga IV. Polifemo, Bolla periferica, Primavera e La quercia sradicata dal vento*, posto in apertura della sezione centrale *Intermezzo* ma strettamente legato alla precedente.

In *13 settembre 1959* e nell'*Ecloga III* il poeta registra, a causa dell'avvio dei programmi di lancio di satelliti sulla luna, la rottura del patto di reciproca solidarietà e di opposizione al mondo, che egli aveva siglato con l'astro in *Dietro il paesaggio*. Questo evento è percepito come una violazione dell'armonia dell'universo e una sottrazione alla poesia di uno dei suoi luoghi privilegiati di ispirazione.³⁰

²⁹ *Un libro di Ecloghe*, v. 17.

³⁰ Cfr. *Ecloga III, La vendemmia*, II, vv. 1-12: «In autunno era il tempo/ del gran guadagno, molto anelata vendemmia, quando/ esistevi, poesia: pura./ Un moto, un modo ultimo, dell'azzurro/ che di sé si contenta e fa contenti/ anche i vinti, i divisi./ Eri, non eri: mutila/ in ciò, più che colpevole;/ tu come luna sempre oltre la selva,/ sempre col vano raggio/ in altre sere vai, fonte imbarbarita,/ in altri alvei, difetto e perdizione».

La conquista del pianeta, iniziata il 13 settembre 1959 con l'arrivo sulla superficie lunare di uno sputnik sovietico, segna la morte di quella «luna immaginifica»³¹ a cui il poeta aveva affidato la sopravvivenza della sua poesia nel mondo *altre* della storia, che ora, invece, rischia di prendere il sopravvento. Assieme alla luna violentata dall'«altra mano»³² dell'uomo, anche la poesia ha perso la sua sacralità perché, come Artemide, viene osservata da un moderno Atteone, dal quale dovrà essere lei stessa a difendersi. A minacciare la poesia e il poeta non è, infatti, solo il mondo della storia, ma è anche l'occhio diffidente e scrutatore del lettore, col quale egli dovrà lottare, come Ulisse con Polifemo, per garantirsi la salvezza e il ritorno all'isola dal quale è partito.³³

Il mito dell'accecamento del figlio di Poseidon da parte dell'eroe greco, che rivive in chiave metaletteraria nell'*Ecloga IV*, è accostato a quello di Diana, che fece uccidere Atteone per averla scrutata, attraverso l'epigrafe posta in calce al componimento:

Animula vagula blandula.
Imperatore Adriano.

Zanzotto cita il primo verso del famoso epigramma che, secondo la tradizione, l'imperatore Adriano scrisse prima di morire come estremo atto di saluto alla propria anima, e che egli ha preso a modello per *13 settembre*. Nel testo il poeta riutilizza la simbologia del distacco dell'anima dal corpo per intonare una litania funebre alla luna, invocata con quegli epiteti, come «puella pallidula»,³⁴ che la mitologia assegna

³¹ Cfr. *A foglia ed a gemma*, vv. 13-21, in *Dietro il paesaggio*: «È la valletta delle lepri/ quella che ha un verde così turbato/ è la luna immaginifica/ quella che spiega il mezzodì./ Sul libro aperto della primavera/ figura mezzodì per sempre./ è dipinto che io viva nell'isola/ nell'oceano, che io viva nell'amore/ d'una luna che si oppone al mondo» (il corsivo è mio).

³² Cfr. *Ecloga I. I lamenti dei poeti lirici*, vv. 15-19: «E tenta di valere, accenna, avvampa/ l'altra mano dell'uomo./ Da lei protesta/ rugge, accelera il razzo a dipanare/ il metallo totale dei cieli» (il corsivo è mio).

³³ In *Dietro il paesaggio* Zanzotto ricorre frequentemente alla metafora dell'isola per indicare lo stato di isolamento e di libertà, in cui il poeta deve operare, e attorno ad essa costruisce la sezione centrale della raccolta *Atollo*.

³⁴ *13 settembre 1959*, v. 1. L'aggettivo *pallidulus* può indicare sia ciò che è 'pallido' sia

ad Artemide, la dea «protovergine» (v. 10) che causa le morti per parto o quelle improvvise e indolori. All'immagine della dea, apportatrice di lutti, è, come in un gioco di specchi, contrapposta quella di Silvia, fanciulla resa pallida da una morte prematura. La definizione del pianeta come «Vertigine/ per secanti e tangenti fugitiva» (vv. 18-9) riecheggia, infatti, la coppia di aggettivi «ridenti e fuggitivi» con cui sono ritratti gli occhi della giovane nella canzone leopardiana.

Attraverso la luna di *13 settembre 1959* e l'occhio di Polifemo della *Ecloga IV*, Zanzotto racconta dello sfondamento, da parte del lettore, dell'aura di mistero che circondava l'opera d'arte e dei conseguenti tentativi di difesa, da parte dell'autore, della propria identità messa a nudo e scrutata dal suo occhio invadente.

Ne *La quercia sradicata dal vento* il poeta, invece, paventa, attraverso il crollo della quercia, che egli associa alla figura del padre, il collasso della tradizione e l'interruzione della continuità fra io, paesaggio e linguaggio, che la scelta del genere eclogistico si propone di rinsaldare. Zanzotto può aver desunto l'immagine della caduta dell'albero dal breve componimento pascoliano *La quercia caduta (Primi Poemetti)*, in cui un nido di capinere viene distrutto dalla cecità della gente, interessata solo a far legna e indifferente alla sopravvivenza di quel nucleo familiare. Allo stesso modo l'arte rischia il soffocamento per la mancanza di apporti vitali e l'impossibilità di attingere al passato per nutrire le sue aspirazioni. Nel suo richiamare la tradizione, la quercia assume la stessa valenza simbolica che nella *Ecloga III* ha il cielo, a cui il poeta vorrebbe affidare la poesia, per assicurarne la sopravvivenza.

Dopo la pausa lirica di *Intermezzo*, si apre con l'*Ecloga V. Lorna, Gemma delle colline* la terza sezione di *IX Ecloghe*, che celebra sullo sfondo dell'immaginarie Lorna e di Ravenna, a cui è dedicata l'*Ecloga VI*, la riconciliazione fra io, poesia e paesaggio, che il ferimento della luna e l'abbattimento della quercia avevano messo in discussione. Ta-

‘ciò che fa impallidire’. Nel carme 65 di Catullo *pallidulus* (v. 6) è il piede del fratello morto, poiché sfiorato dalle acque inferi del fiume Leteo; e nell'epigramma di Adriano *pallidula* sono i luoghi che stanno per accogliere la sua anima.

le atto, patrocinato da Urania, la musa della poesia didascalica che Zanzotto ha eletto nella poesia *Con quel cuore che basta* a simbolo della sua poesia,³⁵ prepara il lettore alla proclamazione nell'*Ecloga VII* del primato della poesia e al rifiuto nell'*Ecloga VIII* dell'informe come obiettivo dell'arte, che deve, all'opposto, puntare a colmare il vuoto pedagogico lasciato dalla Storia, divenendo *magistra vitae*. È questo uno dei compiti che nell'*Ecloga IX. Scolastica* Zanzotto affida alla poesia, che dal viaggio catartico, compiuto dall'autore in Arcadia, esce rafforzata, poiché spogliata degli elementi che ne deturpavano il volto originario. Preso atto della rottura del cielo di carta, che le offriva copertura, il poeta sa che «dall'alto cielo verrà nessun maestro»³⁶ e che la poesia può essere solo strumento di una pedagogia che, muovendo dal basso, si ponga come fine «l'insegnamento/ mutuo di tutto a tutto»³⁷ prospettato in *Pasque* (1973).

Alla base del magistero zanzottiano la convinzione, con la quale egli supera la saussuriana distinzione fra significato e significante, che «vale ogni segno, ogni taglio, ogni estinzione»³⁸ e che la parola assolve alla sua funzione semantica in quanto segno che incide la realtà, fino a al punto di coincidere con la sua entità corporea, con la traccia che la matita lascia sul foglio.

Scrivere poesie significherà, allora, per Zanzotto scolpire, graffiare la lingua e restituirla, attraverso l'applicazione del principio oraziano dell'*ut pictura poesis*, alla sua originaria dimensione figurativa.

L'inclinazione verso una poesia che si componga allo sguardo del lettore come un quadro è sia espressione dell'eros che trascina il poeta verso la natura sia allusione a «un'immediatezza panterrestre della co-

³⁵ Cfr. *Con quel cuore che basta*, vv. 26-39: «Energia divenivo,/ statura anima attenzione/ degna di misurarsi ai cieli./ Notti di resine, di corpi felici./ Cieli vigna abbondante, non munta, profumo./ Bevevo alla tua coppa Urania./ Corpi sommi. Vi vedevo scorrere/ Scorrevi mare, notte, fresca mirra./ Posso giurarlo: io ero./ Senza nulla disperdere, nulla/ offuscare, nulla ferire. Senza/ più, ma solo con quel cuore che basta./ Beveva il mare; suggeriva ai tuoi seni».

³⁶ *Ecloga IX*, v. 58.

³⁷ *Per lumina, per limina*, vv. 73-74.

³⁸ *Ecloga IX*, v. 83.

municazione»,³⁹ che poi indurrà il poeta veneto, ne *La Beltà*, a risemantizzare, anche, i *blanks* e, nelle raccolte seguenti, a introdurre ideogrammi e grafemi in grado di colmare le insufficienze della lingua.

La silloge *IX Ecloghe* conduce, quindi, il pubblico, stordito dalle proposte della Neoavanguardia, a guardare al rapporto fra parola poetica e arti figurative non in chiave ludica ma problematica, poiché, dietro di esso, si cela la naturale e insuperabile insufficienza del linguaggio umano nel sostenere le pretese espressive e comunicative della poesia, che, pur essendo l'anima idiomatica della lingua, aspira sempre a raggiungere una dimensione universale. L'introduzione di segni grafici o di termini gergali e dialettali, accostati a espressioni latine e a citazioni dotte, rientra in un processo di stratificazione culturale che trasforma i significanti in significati e rinvigorisce l'agonizzante lingua ufficiale senza, però, tradirne l'*idion* o rinchiuderla in una sterile auto-referenzialità.

Obiettivo dell'accurata *dispositio* e della ricca partitura fonica, con cui Zanzotto costruisce i suoi testi, è, infatti, quello di ricostituire con il lettore un nuovo patto estetico, che nasca dal necessario recupero di un comune repertorio di riferimenti letterari. A quale autenticità può, infatti, aspirare la poesia se poeta e lettore non condividono più quel patrimonio di valori e referenti culturali, a cui la civiltà occidentale si era fino a quel momento ispirata? Attorno a questa domanda ruota, da *IX Ecloghe* in poi, la poesia zanzottiana.

³⁹ Idem, *Riflessioni sulla poesia*, «Uomini e libri» (23), 1969; ora col titolo di *Su la beltà* in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1147.

Giulio Di Fonzo

La poesia di Giovanna Bemporad

Autrice di un sol libro pubblicato in due diversi momenti, 1948 e 1980, congiunto a traduzioni dai lirici simbolisti ed epici antichi, Giovanna Bemporad ha raggiunto, pur nell'esiguità delle liriche, un'altezza di risultati, che si vorrebbe vedere ancor più riconosciuta dalla critica. Delicata e preziosa, la qualità delle liriche di *Esercizi* la pone, a nostro avviso, tra i grandi del Novecento; non è la quantità che fa grande un poeta, i classici ce lo ricordano: poche poesie hanno scritto Foscolo e Leopardi, ma eccelse. Così ella nasce dal solco leopardiano per poi allargare il suo orizzonte poetico e raggiungere una originalità totale e mirabile.

In questa prima fase, il tema dominante è quello leopardiano della giovinezza finita e non vissuta, gioventù intesa come «umana compagnia»; gioco e «riso» non toccati dal pensiero inquietante di «comporre l'ignoto in forma certa»; è «l'aprile» della vita come primavera di felicità.

La stessa morte, che ritorna come altro motivo dominante, è soprattutto sentita come separazione dall'umana compagnia, come perire delle illusioni, nel dolore del disinganno e della rinuncia alla partecipazione affettiva: «più vera morte è separarsi in pianto/ da amate compagnie, per non tornare,/ e accomiarsi a forza dalla celia/ giovanile e dal riso, mentre indora/ con tenerezza il paesaggio aprile».

Ritornano molti motivi leopardiani in questo periodo: la gioventù come «rammarico inesausto», i «passati inganni» contro «la luce che

fa giovani»; la memoria riportata dal battere dell'ora dalla torre, o dal vento; la primavera come felicità; «l'arcano/ insondabile azzurro» che sottende la vita universale. E ancora il ricorrere dell'immagine della luna, il suo risplendere o il suo simbolico tramonto; figure di fanciulle nella serenità della sera o defunte cui si chiede, come a Nerina, «dove sei ora?». Ma questo influsso è rivissuto nell'originale atmosfera paesaggistica, nella delicatezza delle immagini e dei suoi sensi simbolici: la luna nasce *bianchissima*, «tra azzurre trasparenze», ricreando «il velo/ delle illusioni lacerato in terra», suscitando la magica attesa di un «prodigio».

In un'altra poesia c'è l'annuncio del successivo protendersi verso immagini simboliche: al vento si chiede di non renderla così sola com'è già da viva, «sotto la volta immensa dove è nulla/ la nostra pena». E la morte, antropomorfizzata, «più cara» verrà, «toccandomi una spalla». La sera indugia con «materna/ malinconia tra vesti colorate». Il vento ricorre con significati diversi ma tutti umanizzati: «Vento di antiche età sale dal mare»; «O vento che commemori passate/ moltitudini e fasti inceneriti»; «come un flauto accorato/ si duole il vento, rude nel sereno», con allusioni all'eterno o al dolore.

Il motivo serpeggiante in tutte queste prime poesie è in realtà il motivo della morte, sentita a volte come straziante necessità, a volte come liberazione, infine come fine delle illusioni, fine della precarietà del vivere: «Non tentare con lacrime il silenzio/ dimenticato del suo cuore, immune/ da debolezza e immobile nel tempo,/ che con tremore ha disertato il giogo», si dice di una donna defunta: la morte è liberazione dal tempo, e della memoria, ricondotta, anche in questo caso, dal vento: «Forse il vento/ porta come un rammarico del tempo/ che non è più, trascina per le strade/ ombre di moltitudini a me care», ed esso sigilla l'immagine di una «giovane assopita nel suo riso». Compianto della morte e della giovinezza perita.

L'ideale secondo tempo della poesia della Bemporad è segnato dal presentarsi del tema amoroso e da un intenso sviluppo metaforico e simbolico delle immagini. La limpidezza classica delle prime poesie trova ora accenti di grande potenza visionaria: «Talvolta alle vetrare

dei miei occhi/ ti affacci come sole o come luna/ polverosa di ottobre,
e che pareti/ di gridi infrangi contro la mia nebbia!».

Inaspettato sviluppo di questa lirica dapprima così lieve e chiara, quasi mai sollevata da onde metaforiche. La stessa amata luna ritorna qui come simbolo della donna, e la «voce» sommessa diventa «grido» espressionista, lanciato contro un'immaginaria «nebbia».

L'amore è «voluttà» violenta, drammaticamente vissuta: «Strofina il fianco contro la tua spalla/ la mia sete d'amore: grande bestia/ che si allunga sul tuo collo e accarezza/ la tua guancia con cadenza di sonno,/ con la marea della notte negli occhi». Il vocabolario si fa anch'esso più aperto a voci violente, le immagini tendono al grandioso «sublime»: «con la marea della notte negli occhi».

Come una danza di morte ora l'amore è tragicamente sentito: «E piagato di lacrime il mio labbro/ non era, quando in groppa con la morte/ l'anima tra le palpebre socchiuse/ cavalcava, e la schiuma del suo freno/ non mescolava al tossico dei baci?»; galoppo d'amore e morte, veleno serpeggiante nei baci: immagini potenti e inquietanti scorrono ora nella poesia.

L'antico e ossessivo tema della morte ecco come ritorna: la fine della giovinezza si riveste di immagini inconsuete e grandi, di una intensità violenta: «Guardo gelarsi le più calde stille/ di gioventù nei miei occhi di smalto,/ guardo con gli occhi appostati nell'ombra/ della follia seccarsi le più ricche/ stille di gioia sul mio viso arato/ dal tuo piede d'avorio, arida morte». Pietrificazione preziosa degli occhi di smalto, ergersi della follia, fine della gioia, morte che «ara» il volto col suo piede «d'avorio»: violenza e preziosità, allitterazioni (*avorio*, *arida morte*) e metafore continue.

Anche quando l'amore è disteso e felice, le immagini si accrescono in metafore inaspettate e nuovissime: la bocca è «foglia di sibilla», i capelli sono «draghi di bronzo e liocorni», le ciglia «crescente luna», le dita «petali intinti/ di porpora». E ancora, capelli «di miele e di fiamma», altra volta «nuvola ombrosa».

Notevole è anche l'apparizione di stilemi tipici della poesia moderna e simbolista; questo paesaggio insinua una delicata sinestesia: «Ma

insiste per i campi un assiuolo/ l'armonia di velluto», rivelando la vicinanza di queste liriche con l'indirizzo tipico della poesia novecentesca.

Tuttavia non è dimenticato, anzi si accresce d'intensità e di bellezza, il registro della leggerezza e della levità: l'amore a volte è sentito nel segno della «grazia» e della felicità, suscitando momenti di rapita ed estatica contemplazione: «Se appoggio alla conchiglia del tuo cuore/ l'orecchio e l'eco di ogni mio pensiero/ vi ascolto, spicca l'anima il suo volo/ verso la gioia come un bianco uccello... tu sei come per le infime radici/ degli alberi il sussurro delle cime». La gioia appare come un volo, distacco dalla pesantezza del vivere, e comunione profonda di pensieri; la mirabile immagine finale deriva da un brano delle *Vergini delle rocce* di d'Annunzio, e in effetti queste liriche felici di sensualità raffinata hanno bisogno di circondarsi, come nel miglior d'Annunzio, di un'atmosfera di preziosità: ricorrenti sono soprattutto gli scenari del giardino e la presenza dei fiori, scrutati con sensi sottilissimi.

I fiori contengono un «segreto» nella loro bellezza, come si dice nella famosa lirica *A una rosa*, che pongono il soggetto in uno stato di «vigilanza d'amore», avviando l'impulso a cercare immagini sensuali e insieme «sacre»: la rosa è «mollezza/ di corpo ignudo» e «incontrollabile/ tempio». L'azalea è definita «forma sorella» che si identifica con la bellezza della donna amata: «Non si svela il mio astro che alle risa/ dei tuoi occhi, azalea, forma sorella/ splendente come giada... La gioia m'incorona, o il mio pensiero/ sopra il filo translucido dei sogni/ si distende e s'allevia come un cirro/ se coi draghi di bronzo e i liocorni/ dei tuoi capelli scherzo un po' sdegnosa? ».

Altre volte si parla di «sacre ramosità»; il deserto è «grembo degli iddii» dove si specchia la solitudine trepidante dell'io; dal cielo si estrae un tempo eterno: «non di un'età, non di un attimo, un'ora/ ma di un'antichità».

Ma il paesaggio è spesso fiorito giardino, scena dell'incontro d'amore; e qui, se a volte la donna si separa o allontana, a volte si raggiunge un'estatica e inebriata fantasia di possesso eterno, di conquista d'infinito: «io ripenso le sue dita/ rosse all'estremità, petali intinti/ di porpora, tracciare sulla sabbia/ dei millenni il mio nome all'infinito».

Il giardino a volte è sognato, presenza ideale e musicale: «Giardino modulato dal mio flauto-melodia che si spazia tra il suo mento/ e le sue dita». La donna è «palma orgogliosa»; «rosa sensibile e segreta», la cui anima «assetata/ di approdi eterni» ormeggia «alla mia riva».

Vi è sempre in queste liriche come una «partecipazione mistica» tra donna e fiore o pianta; quando ella si separa, il fiore resta come simbolo perenne di quell'amore infranto: «e il giglio col giacinto/ mi riconduce, non la tua presenza,/ fiore arreso alle reti dei miei sogni».

Innumerevoli immagini di fiori e scene di paesaggio si impreziosiscono: «l'aria mi filtra il fruscio della seta»; l'azalea si specchia «nel ruscello di seta»; sempre immagini elette, vocaboli preziosi ricorrono a sublimare gli scenari d'amore: fronte di raso, fruscio di fata, occhi di smalto; pietre e animali esotici si distendono nei versi: *giada, liocorni, conchiglie, sfingi, draghi di bronzo*, e così via. La levigata ricercatezza si unisce tuttavia ad una costante delicatezza di tocco, ad una perenne preziosità, ad un ritmo lento e contemplativo.

Non è strano quindi che di qui si ascenda verso ricorrenti immagini ideali e mitologiche: Euridice, la «Dea velata», la ninfa e l'ermafrodito sublimano il risveglio, la solitudine e l'amore. La lunga descrizione del corpo dormiente dell'ermafrodito, nel «meriggio fulvo» del paesaggio boschivo, si conclude con una confessione interiore: «mi apprendo/ al suo labbro materiato/ di piacere e di sonno, e vi suggello/ solitudini lunghe e incontri rari,/ stagioni d'odio, d'amore e l'asprezza/ della morte essenziale, e mi allontano/ sull'ala ebra e inquieta del pudore». Confessione che riassume tutti i temi del suo mondo poetico.

Questa poesia ci suggerisce un altro motivo dominante le liriche di *Esercizi*: il costante e diffuso colorismo; se il meriggio è «fulvo», il fianco del dio è «ambrato»; «verdi draghi» sembrano gli «arabeschi» dei suoi capelli; «il belletto aereo dell'aurora» ha tinto la sua bocca. E così, il «bruno» languore della viola; «purpuree dita»; «petali intinti/ di porpora»; il nudo «bianco e rosa» di un corpo femminile; «dita rosse», mani bianche irrorate di «ruscelli azzurri».

Il colore può addirittura identificare una condizione psicologica: «bianchezza/ di mute solitudini».

Il bianco è qui simbolo di fralezza o di morte; si veda quest'altra potente immagine notturna: «e spalanca... la bianca catacomba dei tuoi occhi», sottosuolo abbacinato da un biancore di solitudine e di morte.

Questa tensione espressionistica non ha però intaccato la metrica dei suoi versi: l'endecasillabo è ancora dominante, scarse le rime, più fitte le allitterazioni («come in fondo/ a conchiglie sinuose suona il mare»), ma suprema è la nettezza dell'immagine, similitudine o metafora. Per questo ella rimane formalmente un poeta isolato, lontano dalla lirica ermetica come da quella sabiana, in un connubio di modernità e classicità che dall'iniziale leopardismo la conduce ad un luogo unico e diverso. Se un poeta le è vicino, questi forse è il d'Annunzio più alto, per la sintesi di sensualità e preziosità, ma il metaforismo acceso e fiammeggiante delle poesie della Bemporad si è nutrito del più ampio e variegato influsso dei lirici stranieri del Novecento, che ella ha mirabilmente tradotto. Ed ella infatti spesso rimanda ad un motivo tratto da un altro poeta, sia Blok o Machado, indicando la fonte ispiratrice, poi allargata e potenziata. Oppure dedica ad altri poeti alcune liriche, creando come un dialogo continuo, una intertestualità perenne, che rende contemporanei Saffo come Melville o Gerardo Diego.

La sensibilità così viva per i colori è un segno di vitalità, così come il ricorrere delle immagini degli alberi e dei fiori, idealizzati e sacralizzati dalla presenza di una figura amata. Albero della vita con cui si fonde la donna: «tu sei come per le infime radici/ degli alberi il sussurro delle cime».

Allo stesso modo il mito di Euridice è rivissuto come ritorno della vita nel risveglio, dopo il viaggio notturno nei regni della morte; simboleggiato ancora da un'immagine arborea: «Mescolo con le sue le mie radici/ sotto la terra, e in me si fa il silenzio/ come quando in un albero le foglie/ pacifica la sera...// Col sorriso discreto del risveglio/ torna Euridice che ha posato il piede/ sugli asfodeli eterni». Il mitologismo non è mai orpello decorativo, ma delicata sublimazione delle figure umane: «foglia di sibilla» è la bocca di una donna, «naiade o ninfea» è il soggetto che sogna sul mare di elevarsi a statura di «dea

libera e nuda... che su talamo d'erbe a un avvenire/ di felice pigrizia si abbandona».

Anche l'amore, nei suoi momenti felici, è uno staccarsi da terra, oltrepassando precarietà e tempo verso la «suprema/ frontiera senza rive». Esso è come un volo: «Si colma il cuore di un battito d'ali/ quando tu accosti la crescente luna/ delle tue ciglia alla nuvola ombrosa/ dei miei capelli».

«Spicca l'anima il suo volo/ verso la gioia come un bianco uccello». Come suggerisce Italo Calvino, vi è un nesso strettissimo tra «leggerezza» e peso del vivere: nella luna leopardiana, così cara alla Bemporad, come nel volo dello sciamano, vi è la stessa «costante antropologica» tra «levitazione desiderata e privazione sofferta».¹ Nel caso della nostra poetessa, l'amore dialettizza l'ossessivo pensiero della solitudine e della morte: anche in una passeggiata ella sente il tragico del tempo che passa, le ore che cadono nel buio: «Parole-cerchi magici di arena/ lasciammo indietro, e le piccole morti/ d'ore mietute come da un inverno/ sulle panchine immobili al passeggio». Con intensità metaforica il tempo perduto è visto come ora «mietuta», tagliata o lacerata per sempre, seccata dall'inverno. Altrove, come si è visto, la morte «ara» il suo volto col «piede d'avorio», «arida morte» che dissecca le «calde stille» di gioventù. Così la presenza dei fiori e delle piante si pone in contrasto vitale con questa condizione psicologica: azalea «forma sorella»; Euridice che torna alla vita mescolando le sue radici con quelle del soggetto poetante; l'ermafrodito, totalità e unità dei contrari, come dice Jung studiando «l'archetipo» del fanciullo divino, contemplato tra pioppi ed olmi, nel «meriggio fulvo».² Nel paesaggio ella vede «sacre ramosità», «ricami/ e i mobili interstizi delle piante». La donna infine è vista come una rosa o palma: «O mia palma orgogliosa, il fluido raggio/ della tua grazia che mi evoca cicala/ serafica», passando, con rinnovata sinestesia, dalla visività del raggio luminoso alla udibilità del canto della cicala «serafica», quasi angelicata.

¹ I. Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, p. 28.

² C.G. Jung-K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Boringhieri, 1972, pp. 138-139.

Quella che abbiamo definito la preziosità della lirica della Bemporad, è sensibilità profonda per la materia viva; come ha visto Jean-Pierre Richard per Proust,³ anche in lei vi è un amore profondo per la materia sensibile; soprattutto il «serico» e il «vellutato» ricorrono nei suoi versi, spesso colti visionariamente nel paesaggio: «l'aria mi filtra il fruscio della seta»; «fronte di raso»; «ruscello di seta»; «Da impercettibile fruscio di fata/ sento sfiorarmi ai capelli». Altrove il canto dell'assiuolo crea nei «campi», «l'armonia di velluto», anche qui passando dall'udito al tatto, con moderna sinestesia.

Come dice Richard per Proust, domina anche nella Bemporad «il ramificato», «il frondoso», «il colorato», «il fiorito».⁴ Siamo ormai lontani dalla semplicità classica della percezione leopardiana, questa nuova ricchezza e squisitezza del sensibile rimanda ai maestri della modernità, alle atmosfere incantate e sottili di Mallarmé e Proust.

Se Proust è affascinato come di fronte ad una creatura umana dai biancospini di Combray o dai magnifici crisantemi di Odette, la Bemporad scruta con «vigilanza d'amore» la rosa e l'azalea, creature attraenti e misteriose, che inebriano ed esaltano, imponendo come una ricerca, un approfondimento vitale.

Il fiore non è solo contemplato suscitando attenzione e felicità per la sua bellezza, ma si identifica con la donna, scopre la sua natura sensuale: l'azalea, «forma sorella», sviluppa poi un canto d'amore gioioso; in un'altra lirica, la donna è «rosa sensibile e segreta» che tocca la pienezza, la totalità, il Centro, direbbe Guénon,⁵ unendo in sé i contrari: «rosa sensibile e segreta/ che lenta tocchi la pienezza, *aurora*,/ *ponente*, che i tuoi petali reclini/ sulla mia spalla, e l'anima assetata/ di approdi *eterni* ormeggi alla mia riva».

Qui la metafora del fiore è sviluppata fino ad indicare un simbolo di eternità e totalità spaziale e temporale. La rosa, cantata da tanti poeti con diversi significati, sensuali o mistici, trova nella Bemporad questa ricerca dell'assoluto e della totalità, dove la sensualità si fa aerea,

³ J.P. Richard, *Proust e il mondo sensibile*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 55-62.

⁴ *Ibidem*, pp. 96-101.

⁵ R. Guénon, *Simboli della scienza sacra*, Milano, Adelphi, 1994, p. 72.

leggera, quintessenziata. La lirica *A una rosa* è significativamente «in veste diafana», indicando purezza, trasparenza, levità misteriosa e inebriante del fiore.

La ricercatezza così sottile, il tono così raffinato dei suoi versi la portano a prediligere le materie più preziose: avorio, perla, giada, smeraldo, oro.

Ma spesso questa preziosità è legata a sensi drammatici: «piede d'avorio» della morte; «occhi di smalto» dello sguardo pietrificato dalla fine della giovinezza. Altre volte la preziosità la conduce al fascino dell'esotismo: «da una stampa cinese» suona il sottotitolo di *A una forma sorella*, dove l'azalea è «splendente come giada», pietra particolarmente amata nel simbolismo cinese, materia nobile considerata immortale; nella lirica poi i capelli della donna si trasformano in forme fantastiche e preziose, «draghi di bronzo e liocorni».

Come afferma Borges, il drago cinese o *lung* «è uno dei quattro animali magici [...] ha carattere divino ed è come un angelo che fosse anche leone». ⁶ Come l'unicorno o liocorno è perciò animale dai poteri immortali e magici: «Per secoli il drago fu emblema imperiale». Anche il liocorno ha questo carattere favoloso e primigenio, simboleggiante purezza e forza, collegato fin dal Medioevo in Occidente ad una vergine nel cui grembo si rifugia. Si ricordi qui il dipinto di Raffaello presso la Galleria Borghese di Roma, oltre a numerosi stemmi, arazzi e miniature rinascimentali. Quello cinese, dice ancora Borges, «è uno dei quattro animali di buon augurio» e apparve durante il concepimento di Confucio. «Mille anni è il termine naturale della sua vita». ⁷

Come si è detto, un altro aspetto della lirica di *Esercizi* è l'intenso colorismo: tinte squisite dipingono le forme limpidamente disegnate, l'amaranto, il fulvo, la porpora, l'oro.

Il colore è un segno psichico di energia e si lega al tema dell'eterno e dell'assoluto. L'ossessione di morte, di ascendenza baudeleriana, si dialettizza con questo protendersi verso la totalità e l'eterno, afferrati

⁶ J.L. Borges, *Manuale di zoologia fantastica*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 67-68.

⁷ *Ibidem*, pp. 152-153.

nel desiderio d'amore: «io ripenso le sue dita... tracciare sulla sabbia/ dei millenni il mio nome all'infinito».

In egual modo, nell'altro *Madrigale*, si dispiega un canto felice d'amore: «spicca l'anima il suo volo/ verso la gioia come un bianco uccello... tu sei per le infime radici/ degli alberi il sussurro delle cime». «Albero di vita», natura personalizzata e partecipe che si protende verso il cielo, l'alto, il numinoso.

Questa ricerca d'infinito si tinge d'un carattere religioso in una delle due poesie nuove che l'autrice ha pubblicato nel 2000, in un'antologia curata da Albisani, la lirica *Epitalamio*, in cui si parla di una «Donna lucente» nel cui amore si cerca un «luogo sacro», «dove posò l'Apostolo il suo capo»; ella dona una «pioggia di silenzio/ e di grazia in cui bevo *l'Assoluto*».⁸

Al contrario molta critica, fin dall'articolo di Pasolini del 1948, ha sottolineato solo l'aspetto dolente del suo mondo poetico: «Vuoto d'amore» scrisse Pasolini; «Notte» e «Melanconia» Pagnanelli; «rarefatta ossessione» Raboni.⁹ In realtà vi è in lei anche un intenso ardore, una spinta vitale, desiderio d'amore e conquista d'infinito, nella leopardiana «compagnia» prima, nel possesso amoroso in seguito. Mentre in Baudelaire anche l'amore è devastato dalla freddezza e distanza della donna amata, nella Bemporad l'ossessione di morte è spesso superata: si pensi ancora al mito di Euridice che ritorna col sorriso del risveglio dai neri luoghi dell'Ade, o la lirica in memoria della madre: «Ma negli occhi materni con struggente/ rammarico ritrovo il tempo andato,/ e le durissime evidenze e l'ombra/ della morte io dimentico, ch'è sopra».

Soprattutto nelle prime poesie, nella sezione *Diari*, ella ha espresso il sentimento della fuga del tempo, della caducità della vita, quella che Jankélévitch chiama «l'irreversibilità del divenire, che è il pathos fondamentale dell'esistenza – all'origine dei rimpianti, dei canti più bel-

⁸ *Poeti nel tempo del Giubileo*, a cura di S. Albisani, Firenze, Paideia, 2000, p. 66. Alla lirica seguono alcuni bellissimoi brani tradotti dal *Cantico dei Cantici*.

⁹ P.P. Pasolini, *Le poesie di Giovanna Bemporad*, ora in *Il portico della morte*, a cura di C. Segre, Associazione Fondo P.P. Pasolini, 1988, p. 20; R. Pagnanelli, *Giovanna Bemporad: Poesia e traduzione*, «Otto/Novecento» (1), 1988, p. 214; G. Raboni, *Poeti del secondo Novecento*, in E. Cecchi-N. Sapegno (a c. di), *Il Novecento*, II, Milano, Garzanti, 1987, p. 231.

li»: ¹⁰ «o tempo – scrive la Bemporad – contro cui non c'è riparo»; «tempo/ che non perdona»; «rammarico del tempo/ che non c'è più». «E le memorie... freddamente a sera/ vengono e vanno».

Ma in seguito, come si è visto, sorge un sogno d'infinito nel possesso o nel pensiero d'amore.

Concludendo, va ribadita, pur considerando l'eccellenza che ella ha raggiunto nel campo delle traduzioni, l'altezza conquistata nell'ambito della lirica originale: non solo come lavoro di «perfezionamento» dell'endecasillabo, cui accennano Spagnoletti Raboni e la Frabotta,¹¹ ma nell'ambito pieno dell'espressione poetica; ella resta per noi una delle scrittrici più importanti del Novecento.¹²

¹⁰ V. Jankélévitch, *Pensare la morte?*, Milano, Cortina, 1995, p. 31.

¹¹ G. Spagnoletti, presentazione a G. Bemporad, *Esercizi*, Milano, Garzanti, 1980; G. Raboni, *Poeti del secondo Novecento* cit., p. 231; B.M. Frabotta, *Poeti del secondo Novecento*, in N. Borsellino-W. Pedullà, *Storia generale della Letteratura italiana*, XI, Milano, Motta, 1999, p. 383.

¹² Tra i più recenti contributi critici cfr. M. Raffaelli, *Novecento italiano*, Roma, Sossella, 2001, pp. 170-175.

Francesco Cirillo

Sulla necessità di un ritorno alla Retorica

Introduzione

Negli anni '60-'70 appaiono sul mercato librario diverse proposte di rilettura della retorica classica, riconducibili a due filoni di studio: una retorica dello stile, limitata alla *elocutio*, più spesso alle sole figure di stile, interessata ai procedimenti linguistici dei testi letterari, e una retorica argomentativa, centrata sull'*inventio*, che ha per oggetto il fondamento, con l'ausilio della dialettica, di una logica del verosimile e del probabile in grado di fornire una solida piattaforma ai giudizi di valore.¹ Del primo filone fa parte una nutrita schiera di studiosi, Genette, Barthes, Gruppo μ di Liegi, e altri ancora; meno folto il secondo, che per la verità conta solo un logico formale e una psicologa sociale, ma l'opera di Chaim Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, *Il Trattato dell'argomentazione*, ha dato, col tempo, una svolta agli studi sulla retorica. Quest'ultima proposta è stata, a ragione, definita neo-aristotelica perché parte dall'assunto dello Stagirita che vuole l'ambito della retorica essere il contingente, territorio che non può essere governato da verità scientifiche. Nella vita di tutti i giorni di rado si ha a che fare con questioni che riguardano la logica, anche perché questa

¹ Gli studi di questo tipo hanno dato risultati ben maggiori, sebbene guardassero alla retorica classica anch'essi da un'ottica parziale che sacrifica l'aspetto emozionale dei discorsi, la cosiddetta 'funzione oratoria'.

preferisce l'astrattezza della teoria al conflitto delle opinioni e alla particolarità dell'individuo, misura e destinatario, invece, della retorica. E' ormai invalsa, dopo Popper, l'opinione che ogni teoria scientifica non è che un'ipotesi umana né infallibile, né evidente. Così Perelman si rivolge alla dialettica e alla retorica, dove trova strumenti utili per «introdurre una certa razionalità nell'esercizio della volontà individuale e collettiva».²

Il riproporre oggi, e con forza, la legittimità, se non la necessità, anche in sede di critica letteraria, del giudizio di valore, pone la parola fine a quelle velleità avanzate da linguisti e semiologi che si prospettavano di dare un'aura di scientificità ai metodi della critica. Pare profilarsi, per questo e altri segnali provenienti da più parti, la riaffermazione, seppure in modo strisciante, del «dominio retorico» nelle scienze umane.

La retorica potrebbe – una volta sottoposta ad una rielaborazione complessiva che ne espunga alcuni suoi territori e ne riveda gli strumenti e le finalità, fatto salvo il suo solido armamentario, e che inverta quel lungo processo che Florescu chiama di «letteraturizzazione»³ – ritornare a proporsi come teoria generale della letteratura⁴ o divenire una «teoria della complessità del senso».⁵

Il presente studio vuole essere una rapida rassegna, con qualche personale notazione, di alcune componenti della retorica classica che hanno acceso, dopo gli studi pionieristici di Perelman, il dibattito teorico e critico contemporaneo sul ruolo e la funzione di una disciplina remotissima, e che appaiono a tutt'oggi essere ancora produttive, anche solo come fomite, di nuovi contributi alla teoria letteraria e all'analisi testuale: la difficile definizione di «scarto» come contrassegno del figurale, ma anche del letterario *tout-court*; la metafora, «regi-

² Ch. Perelman, *Il dominio retorico* [1977], Torino, Einaudi, 1981, p. 166.

³ V. Florescu, *La retorica nel suo sviluppo storico* [1960], Bologna, il Mulino, 1971.

⁴ Parla di retorica classica come teoria della letteratura il padre della topologia E.R. Curtius nel suo fondamentale studio *Letteratura europea e Medioevo latino* [1948], Scandicci, La Nuova Italia, 2002, p. 82.

⁵ Cfr. G. Bottioli, *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, Torino, Boringhieri, 1993, in particolare p. 156.

na delle figure», e la sua riformulazione in termini di linguistica cognitiva; un'interpretazione dell'allegoria; la descrizione letteraria.

Seguono osservazioni minime su degli 'sconfinamenti' di campo: i tributi della psicanalisi alla retorica; la retorica nella teoria della comunicazione; proposte di analisi figurale.

L'écart

La *vexata quaestio* sulle differenze tra enunciato linguistico ed enunciato retorico è lontana da una soluzione e la sua lunga protrazione fa disperare su un risultato conclusivo.

L'enunciato figurato contiene un surplus d'informatività, suggerisce o evoca qualcosa che non può essere dedotto logicamente, la cui interpretazione, non essendo sufficiente la rappresentazione concettuale, mobilita le nostre competenze linguistiche e il nostro sapere sul mondo e la conoscenza di come il sapere 'enciclopedico', articolato in classi, gerarchie, campi, funzioni nelle associazioni, anche inconse, che presiedono alla produzione di enunciati. Lo scarto è un'alterazione significativa e riconosciuta di un non ben definito grado zero della lingua, che produce un effetto retorico agendo sulla funzione poetica del linguaggio, capace, questa, per Jakobson, di modificare nella morfologia, nella sintassi e nella semantica un enunciato letterario. Se l'alterazione non eccede il tasso di ridondanza del codice, è possibile una sua interpretazione volta a ridurre lo scarto al 'grado zero'. Agevola la riduzione la ricorrenza di alterazioni codificate presenti nell'enciclopedia condivisa dai parlanti di una data comunità linguistica, che funzionano come «marche», segnalano il valore figurato di un'espressione.

Orlando utilizza la nozione di scarto, ma non può evitare la constatazione di Du Marsais sulla naturalezza della retorica: «si fanno più figure in un giorno di mercato in piazza che in molti giorni di assemblee accademiche»,⁶ per cui è difficile individuare un grado zero della lin-

⁶ C. Du Marsais, *Des tropes*, ed. elettronica della *Collection Frantext* della BNF, consultabile sul sito internet *Gallica*.

gua, pur anche «pratico» (costituito da semi essenziali e informazioni accessorie in quantità il più possibile minima). Il letterario, per il francesista, ha, rispetto alla lingua comune, un alto «tasso di figuralità». Sebbene il riferimento di ‘tasso’ sia legato a criteri quantitativi, esso implica una certa ‘densità figurale’, che spinge l’interprete di un testo letterario a considerazioni di tipo qualitativo.

L’«opacità» (il che non implica incomprendibilità) di un testo ‘retorizzato’ è la risultante della utilizzazione di materiali reperiti nelle varie topiche dell’universo, in continua espansione, del letterario, di un loro particolare trattamento, che prevede l’uso di registri espressivi e stili del discorso codificati dalla tradizione, dai generi ecc., e di una disposizione ‘significativa’ (funzionale) dei materiali stessi. Il tasso di figuralità può essere convenientemente utilizzato come coefficiente di letterarietà se si considera come sommatoria dei suddetti valori.

L’enunciato letterario è sempre figurato, rimanda a qualcos’altro, che appartiene a un determinato mondo, al massimo ne fonda un altro, ma costruito, anche se sovvertiti, sempre con gli stessi materiali. Anche la metafora più ardita si appoggia su una struttura che ha un minimo di materiale codificato che ne renderà possibile la sua interpretazione.

Le metamorfosi di cui parlava Jakobson, a riguardo la funzione poetica, sono in letteratura, per quantità e qualità, ben altro che una semplice figura nata spontaneamente o riutilizzata come *cliché* in un giorno al mercato.

La regina delle figure

La metafora, somiglianza di rapporti prima che di cose, conferisce alla frase piacevolezza estetica, rapidità di stile e un *surplus* d’informatività. Essa viola le «massime conversazionali» di Grice,⁷ principi di una comunicazione efficace, in quanto parla in modo oscuro di

⁷ H.P. Grice, *Logica e conversazione* [1967], in M. Sbisà (a cura di), *Gli atti linguistici*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 199-219.

qualcosa apparentemente falso, riferendosi vagamente a qualcosa d'altro, producendo un'«implicatura», un'eccedenza comunicativa.

Il grande potere persuasivo della metafora, che gli è tradizionalmente riconosciuto, deriva dal suo alto valore iconico: è la figura che più di tutte pone sotto gli occhi dell'ascoltatore gli enti che investe. La sua capacità di creare un effetto di presenza è sfruttata da poeti, nella creazione dei loro mondi carta, e filosofi – nelle loro costruzioni metafisiche che rimandano all'abissale, all'originario, al sacro – per dar corpo ad entità astratte ponendole come relate ad oggetti sensibili. Per questa sua peculiarità, ma anche per il suo coinvolgere la sfera delle emozioni, le arti della memoria ne hanno fatto il loro principale strumento delle più diverse mnemotecniche.

Il barocco ha sottolineato ed esaltato della metafora un carattere che sarà poi tesaurizzato dai secoli avvenire: la brevità. La genialità della «acutezza» metaforica sta nel lampeggiante nesso che essa vede in cose diversissime, dando la sensazione di rivelarne le più intime essenze. L'acutezza in realtà non rivela una vera identità né alcuna verità, non gliene si dà il tempo, essa suggerisce delle somiglianze, accenna, allude a dei possibili confronti tra le cose, ma non li esplicita perché chi crea un'acutezza sa che i mondi ravvicinati hanno poco da spartire. L'acutezza fa scorgere un mondo, apre una finestra per poi rapidamente richiuderla, un oggetto è connesso incredibilmente ad un altro, questo crea meraviglia, ma è proprio la fugacità della connessione a destare l'attenzione senza che questa si smorzi in una lunga e dettagliata descrizione. L'acutezza non ha intenti conoscitivi, illude l'ascoltatore di svelargli un mistero irretendolo con un discorso ermetico. Emanuele Tesauro mette in mano al lettore un cannocchiale ma lo rivolge, non verso il mondo, ma verso il linguaggio, la retorica, finalizzata alla produzione di un piacere tanto intellettuale quanto sensibile.

La lussureggiante figuralità barocca è poco interessata al potere conoscitivo del linguaggio (conseguente alla perdita di legittimazione ontologica di una temperie letteraria dedita a una gratuità autoreferenziale), suo tema preferito è la sensuale metamorfosi di una parola tea-

tralizzata. L'«indice categorico», la macchina per produrre metafore, progettata nel *Cannocchiale aristotelico*, che dovrebbe funzionare come modello universale capace di fornire in ogni circostanza la costruzione metaforica più efficace, si fonda sulla consapevolezza che a garantire i trasferimenti metaforici è meno la realtà che la struttura del linguaggio.

La macchina retorica, quella del conte torinese come molte altre messe a punto tra '500 e '600, è una combinatoria, produttiva e predittiva, motivata da ragioni persuasive, che si avvale del dato categorematico di una topica costruita e consolidata nel tempo, di provata efficacia, e delle strutture sintattiche del linguaggio, e insieme del nuovo, forme sincategorematiche, costituito da un'inedita soluzione a partire da quei materiali preesistenti, nata per nuova combinazione degli stessi, aggiunte e per una sorprendente loro metamorfosi che esalta la naturale ambiguità inerente ogni lingua e che ne costituisce la sua interminata produttività. Queste forme di combinatorie non sono affidate alle leggi di una incontrollata e ipertrofica casualità, ma irreggimentate in una griglia dalle larghe maglie ma comunque ben definite.

Una macchina produttiva di tal fatta può completare uno sterminato numero di temi e vasti spazi di senso senza perdere le fila che reggono la sua azione, grazie alla forza della tradizione che la sorregge, e perdipiù è in grado di rendere reversibile quel processo creativo che va dal noto al nuovo, garantendole una capacità interpretativa, consistente nel ricondurre anche l'ignoto più sconvolgente a un rassicurante dato acquisito e metabolizzato da tempo. Ma mentre il barocco si muove in una dimensione di puro piacere estetico, il Rinascimento fa di queste macchine dei sistemi per incasellare e interpretare ogni branca dello scibile e di tutto il dicibile, trasforma la retorica in una scienza totalizzante. Di questa tendenza il risultato estremo è rappresentato da *L'idea del Teatro* di Giulio Camillo Delminio, misteriosa opera che affascinò non poco il suo tempo. La ricchezza della metafora è la sua ambiguità. Chi produce metafore letterarie mantiene aperte le possibilità di una sua interpretazione, non esplicitando ciò che Genette chiama il «motivo», i tratti, che egli attiva fra tutti i possibili, comuni ai

due termini messi in correlazione. A causa di questa ellissi, l'interpretazione non può ricostruire univocamente il *tertium comparationis*, in modo da rendere reversibile il passaggio dalla metafora al paragone che la ha generata. L'onnipotenza semantica dei grandi testi della letteratura è frutto di questa infinita metaforizzazione.

Interessanti proposte teoriche che legano i procedimenti retorici, in particolare della metafora, ai meccanismi e alle strutture del pensiero umano, per le quali si è parlato di 'pensiero figurale', sono state avanzate, da prospettive diverse, dal filosofo Ernesto Grassi e dalla linguistica cognitiva. Grassi sostiene che il 'parlare per immagini' del linguaggio persuasivo oltrepassa «i limiti del discorso puramente razionale per cogliere e muovere l'uomo come essere patetico e razionale».⁸ La retorica è allora il fondamento di ogni razionalità non puramente astratta ma «concreta, calata nelle cose».⁹

Per la linguistica cognitiva il pensiero è strutturato metaforicamente. Lotman considera il tropo «isostrutturale alla coscienza creativa».¹⁰

Lakoff¹¹ ritiene che la metafora, figura del pensiero non del linguaggio, è di natura concettuale, è il trasferimento (la proiezione) di strutture concettuali da un dominio ad un altro, dal metaforizzante al metaforizzato. La sua formulazione linguistica è sempre successiva al suo rinvenimento nelle strutture del pensiero, socialmente e storicamente determinato.

Le espressioni linguistiche, non sono per sé metaforiche né letterali, diventano, considerate al livello di enunciati,¹² metaforiche quando traducono verbalmente il suddetto trasferimento. La produzione e

⁸ E. Grassi, *Potenza dell'immagine, rivalutazione della retorica*, Milano, Guerini e Associati, 1989, p. 15.

⁹ E. Raimondi, *La retorica d'oggi*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 77.

¹⁰ J.M. Lotman, *Retorica*, voce dell'*Enciclopedia*, XI, Torino, Einaudi, 1980, p. 1055.

¹¹ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana* [1980], Milano, Espresso Strumenti, 1982; G. Lakoff, *Una figura del pensiero*, in C. Cacciari (a cura di), *Teorie della metafora, l'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, Milano, Raffaello Cortina Editore, pp. 215-228.

¹² «Solo gli enunciati possono essere propriamente definiti metaforici» (E. Kittay, A. Lehrer, *Campi semantici e struttura della metafora*, in C. Cacciari [a cura di], *Teorie della metafora* cit., p. 230).

comprensione d'una metafora dipendono dall'apparato cognitivo condiviso dalla comunità di parlanti e dall'esperienza.

Ad un numero finito di metafore concettuali di base corrisponde, mediante loro combinazione, un'innumerabile quantità di metafore nel linguaggio.

Nella proiezione che avviene tra i due dominî concettuali, o campi semantici, per alcuni teorici, accade che uno o entrambi i dominî siano sottoposti a un processo di modificazione tramite alcune operazioni:

1. trasferimento di lemmi e di proprietà contestuali da un dominio all'altro;
2. la struttura di relazioni semantiche di un dominio si aggiunge, sostituisce o modifica la struttura dell'altro dominio riorganizzandolo.

Le teorie di Lakoff sono di tipo conservativo, la novità, abbiamo visto, è prevista solo come nuova combinazione, al livello del linguaggio, di poche fondative metafore concettuali. Glucksberg e Keysar, ritengono invece che la metafora sia un ponte tra le parole e l'apparato concettuale che può essere utilizzato per guardare nuovi inesplorati territori della conoscenza.

La metafora «interattiva»

Pone l'accento sul valore conoscitivo della metafora, già riconosciute da Aristotele,¹³ la teoria, che si avvale di contributi di diversi studiosi, della «metafora interattiva». Essa costituisce il più valido tentativo di reazione alle concezioni comparatiste (la metafora traduce un'analogia effettuale) e sostitutive (la metafora sostituisce un'equivalente espressione letterale) che hanno dominato le teorie sulla «regina delle figure».

Per il filosofo del linguaggio Ivor Armstrong Richards¹⁴ nella metafora non c'è fusione o identità tra i termini coocorrenti ma un'inten-

¹³ Aristotele, *Retorica*, 1410b, 14: «Noi apprendiamo soprattutto dalle metafore» (trad. di F. Montanari, Milano, Mondadori, 1966, p. 331).

¹⁴ I.A. Richards, *La filosofia della retorica*, Milano, Feltrinelli, 1967.

razione d'idee generante un'estensione del significato letterale degli stessi, coinvolti tanto nelle somiglianze quanto nelle differenze. Il senso della metafora va oltre a ciascuno dei termini posti in relazione, è il risultato di una loro cortocircuitazione avvenuta nel campo del linguaggio, aldilà di ogni presupposto referenzialista sulla nozione mimetica della metafora.

Le riflessioni dell'epistemologo Max Black,¹⁵ a cui si deve la definizione di metafora interattiva, partono dalle posizioni di Richards, ma coinvolgono, nella interpretazione della metafora, i luoghi comuni legati ai campi semantici del termine metaforico («focus») e del contesto («cornice») in cui esso viene calato. La frase «quell'uomo è un leone» richiede, per la sua traduzione in chiaro, la conoscenza del luogo comune leone = animale forte, re della foresta. La proposizione che riceve il metaforizzante si scontra con esso e ne narcotizza alcuni semi, porzioni di significato, mentre ne enfatizza altri. La frase ci dice che l'uomo in questione è dotato di notevole forza, non certo che è dotato di coda. E' la messa in situazione del *focus* che ci dice la parte inerente la sua definizione dizionariale che viene 'focalizzata', da questa si ricava una serie di inferenze a partire dalla enciclopedia costituita dalla cultura di riferimento, ma che possono, nei casi di metafore istitutive di un nuovo sapere, andare aldilà di quella enciclopedia. La metafora risulterà tanto più ardita, quindi efficace, se non pecca di eccessiva oscurità, quanto più la parte di significato che viene posta al centro era all'origine allocata in posizione periferica. L'alta occorrenza della metafora ne decreterà il successo e conseguentemente la traducibilità, e inevitabilmente la sua catacresizzazione. Per Harald Weinrich¹⁶ l'identificazione, operata dalla metafora, tra due termini appartenenti a differenti campi semantici, anch'essi coinvolti nel processo, sebbene *ad interim*, d'identificazione, produce nel destinatario un effetto di 'straniamento'. Dall'accostamento delle due aree di significato differenti ne sorge una terza, chiamata «campo metaforico», che collide con il termine metaforico arricchendolo di nuove sfumature di significato.

¹⁵ M. Black, *Modelli, archetipi, metafore*, Parma, Pratiche, 1983.

¹⁶ H. Weinrich, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, il Mulino, 1976.

L'oggetto viene sottratto all'«automatismo della percezione»¹⁷ abituale e ricondotto alla «visione», trasmissione piena e originaria dell'impressione dell'oggetto, che è la funzione principe della poesia, per cui Sklovskij afferma, con Jakobson, che la poesia è essenzialmente metaforica. Il processo di abitualizzazione della metafora, il suo scadere a cataresi, ricalca la vita d'ogni opera d'arte, il suo muoversi dalla «visione al riconoscimento, dalla poesia alla prosa, dal concreto all'astratto». Ciò nonostante la poesia conserva la sua capacità di cogliere la realtà nelle sue incessanti trasformazioni:

L'arte è una maniera di «sentire» il divenire dell'oggetto, mentre il «già compiuto» non ha importanza nell'arte.¹⁸

Il teorico russo riconosce la natura puramente convenzionale dell'opera d'arte come insieme d'artifici, – l'effetto di sconvolgimento operato dallo straniamento è indotto dallo scrittore soprattutto mediante procedimenti stilistico-linguistici, con scarti dalla norma che mettono in questione i meccanismi della lingua stessa – ma afferma, anche, che essa è orientata sempre verso la realtà, deve continuamente rinnovare le sue forme, le sue tecniche, le sue immagini per conservare un legame con la polimorfa e sempre cangiante materialità dell'esistente. La retorica come arte della prassi è il necessario punto d'incontro tra mondo della realtà e mondi letterari, costruiti, questi, sempre a partire da quello.

L'allegoria come «metafigura»

Luperini fa della allegoria e del simbolo due «metafigure»¹⁹ (o «macrofigure») capaci d'interpretare i due fondamentali aspetti di o-

¹⁷ V. Sklovskij, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, p. 13.

¹⁸ *Ibidem*, p. 12.

¹⁹ Giovanni Bottioli, in *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia* cit., sviluppando un'intuizione di Sklovskij, trasferisce al livello del discorso l'operazione messa in atto dalla figura all'interno della frase, e chiama «metafigure» questi schemi organizzativi di un intero testo.

gni testo: il rapporto con la tradizione e il confronto con la realtà, la retorica e la società. L'allegoria, sebbene sia capace d'inglobare i due aspetti, è, per la sua natura razionale, procedurale e non immediata, la figura della modernità (Benjamin), di questa rende la sua problematicità e l'impegno critico ch'essa richiede per decrittarne gli aspetti più complessi. Il simbolo è insieme ineffabile, per i rigori della logica, e poeticamente figura facilmente decifrabile, per chi possiede gli strumenti offerti dalla retorica e dal sistema culturale che la produce. Il campo tracciato dalle due macrofigure rispetta la lontana scissione tra sapere filosofico, di pertinenza, qui, della allegoria, e sapere retorico, sintetizzato dal simbolo. Quanto questa suddivisione sia astrazione teorica dice il fatto che i due mondi del testo, il finzionale e il suo essere inevitabilmente specchio della realtà, sono *in re* non scindibili, se non per comodità espositiva e di analisi.

Il simbolo di Luperini appare una «metafora spenta», una catacresi, una «figura di stile», nel senso che dà Perelman all'espressione, ovvero figura che non comporta un «mutamento di prospettiva» nell'uditore ma è semplice ornamento,²⁰ l'allegoria invece funziona come una metafora interattiva, una «figura argomentativa», in grado, sempre secondo Perelman, di spostare il consenso dei lettori nella direzione voluta dall'autore. Il simbolo di Luperini è una figura 'normalizzata', funziona come una «metafora d'uso», e a volte trova espressione linguistica proprio in essa, simile ad un'immagine poetica che per la sua alta occorrenza ha scialacquato ogni pregnanza, fino a scadere, per usura, nella percezione del pubblico, a sinonimia. L'«oro» dei capelli di Laura, nel senso di *aurum*, «emblema in natura del nome della donna»,²¹ diventa per gli epigoni sinonimo di 'color biondo'. Sandro Briosi, al quale si devono non pochi e rilevanti contributi allo studio del simbolo, considera invece la metafora «viva», non ancora standardiz-

²⁰ Ch. Perelman, *Il dominio retorico* cit., p. 9.

²¹ R. Bettarini, nota al v. 1 di *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*, nella silloge da lei curata del *Canzoniere* petrarchesco in *Antologia della poesia italiana*, I, Duecento-Trecento, diretta da C. Segre e C. Ossola, Torino, Einaudi-Gallimard, 1997, p. 575.

zata, come la vera «manifestazione della capacità simbolica del linguaggio». ²²

La *descriptio*

Il dibattito novecentesco sulla *descriptio* si è a lungo soffermato sulle relazioni contrastive che essa intrattiene con la narrazione. A questa opposizione originaria fanno capo una serie di termini polari: sintagmatica è la prima (*primum* la trama, intesa come successione di eventi secondo un criterio di contiguità), paradigmatica la descrizione (focalizza l'attenzione su dei temi raggruppabili secondo un criterio di similarità); la narrazione privilegia lo scorrere del tempo, mentre la descrizione esalta lo spazio; la prima implica un'azione dinamica, la seconda fonda un quadro statico (fare *vs* essere).

Destinato a suscitare un lungo dibattito tanto nel campo delle questioni di letteratura quanto in quello dell'ideologia, esce nel 1936 il saggio *Narrare o Descrivere* di G. Lukács. ²³ Il critico ungherese vede nelle due modalità letterarie due contrapposti modi di concepire il mondo che distinguono altrettante categorie di scrittori. Da una parte i romanzieri «epici», Tolstoj, Balzac, Dickens, Scott, narratori che privilegiano il racconto delle azioni umane e la rappresentazione del carattere dei personaggi; dall'altra i naturalisti Flaubert e Zola e i loro epigoni, tutti accomunati dalla loro predilezione per la descrizione che con la sua falsa oggettività riduce la vita a rappresentazione statica di eventi casuali e irrelati che riguardano personaggi-spettatori ridotti al livello delle cose:

Con la perdita della vera arte del racconto, i particolari cessano di essere i portatori di momenti concreti dell'azione per acquistare un significato indipendente dall'azione stessa e dal destino degli uomini che agiscono. ²⁴

²² S. Briosi, *Simbolo*, Scandicci, La Nuova Italia, 1998, p. 34.

²³ G. Lukács, *Narrare o descrivere*, in *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 269-323.

²⁴ *Ibidem*, p. 295.

Quella di Lukács, per sua stessa ammissione, non è una prospettiva esclusivamente letteraria («Il problema non è un problema letterario in senso stretto»²⁵). L'opposizione tra narrare e descrivere presuppone un giudizio ideologico che vede nello scrittore che privilegia le tecniche e i metodi delle descrizioni un'accettazione passiva e fatalista della inamovibile società borghese, mentre il narratore puro esprime l'istanza rivoluzionaria, anche seminale, di cambiare il mondo, il che fa dire a un Lukács, in maniera del tutto controcorrente, che «il moderno eroe è l'eroe dell'azione».

A questa discussa condanna sono completi i più moderni romanzieri, Joyce, Dos Passos, colpevoli di un troppo compiaciuto soggettivismo e di essere banditori di un'«arte episodica»:

L'ultimo grado evolutivo raggiunto dal soggettivismo nel romanzo moderno (Joyce, Dos Passos) finisce per trasformare tutta la vita intima dell'uomo in una statica, materiale fissità.²⁶

Quest'arte episodica non è assolutamente in grado di rappresentare l'uomo nuovo.²⁷

Da tutt'altro ambito di studi provengono gli ormai numerosi contributi di Philippe Hamon dedicati alla descrizione letteraria, che definisce «un'attualizzazione di un paradigma lessicale latente, sotteso da un sapere referenziale sul mondo».²⁸ Il critico e teorico della letteratura, formatosi alla scuola semiologica francese ma da cui presto si è allontanato, ha elaborato un modello della descrizione tipo, che prevede un *pantonimo*, il tema principale, l'oggetto della descrizione (es.: un'auto), una *nomenclatura*, che articola i sottotemi, gli elementi costitutivi del pantonimo (carrozzeria, ruote, ecc.), dei *predicati qualificativi* (imponente, confortevole, veloce) e dei *predicati verbali* (sterza, frena, acce-

²⁵ *Ibidem*, p. 319.

²⁶ *Ibidem*, p. 309.

²⁷ *Ibidem*, p. 319.

²⁸ Ph. Hamon, *Cos'è una descrizione*, in *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Parma-Lucca, Pratiche, 1977, p. 67. Dello stesso autore cfr. *Introduction à l'analyse du descriptif*, Parigi, Hachette, 1981, e l'antologia *La description littéraire*, Parigi, Macula, 1991.

lera, ecc.). Sebbene dia un innovativo taglio semiologico all'analisi, Hamon finisce col riconfinare la descrizione in una posizione periferica rispetto al centro della narrazione. Egli infatti considera gli enunciati descrittivi come un «blocco semantico» che forma un tutto autonomo accessorio al racconto, in cui è liberamente inserito senza avere specifici contrassegni. Hamon individua una tipologia di temi introduttivi della descrizione e una di temi conclusivi, che hanno la funzione di non fare apparire la sua presenza come escursione gratuita all'interno della narrazione. Parte dei suoi studi riguarda le caratteristiche del personaggio-sguardo a cui è affidata la descrizione e di questa risponde in via esclusiva. Pur nella riduzione che Hamon va facendo della descrizione, ne è sottolineata la straordinaria capacità di orientare e organizzare il racconto.

Ad un critico e teorico della letteratura vicino ad Hamon, Gerard Genette, si deve l'ultima severa condanna della descrizione. L'autore della fortunata tetralogia di *Figure*, in un saggio contenuto nel secondo volume della serie,²⁹ riafferma l'antica soggezione della descrizione, *ancilla narrationis*. Il saggio analizza le «funzioni diegetiche» della descrizione, ovvero il fine che assolvono i brani descrittivi nell'economia del racconto. Annette a questi una fondamentale funzione decorativa, «una pausa o una ricreazione del racconto»³⁰ e una seconda, altrettanto importante, riguarda la sua capacità di essere depositaria di contenuti simbolici che racchiudono elementi nodali del testo. Come Balzac mostra, è possibile che una descrizione di un oggetto come un vestito possa rilevare la psicologia del personaggio che lo porta. Quest'ultima funzione, secondo Genette, pur attribuendo alla descrizione un ruolo importante, denota una «perdita di autonomia» nella misura in cui è finalizzata a «rafforzare il predominio del narrativo».³¹ Il *nouveau roman* di Robbe-Grillet e compagni se è vero che è l'apoteosi della descrizione assoluta, senza la minima presenza della azione, è altrettanto vero che esso è «una clamorosa conferma della sua (*della de-*

²⁹ G. Genette, *Narrazione e descrizione*, in *Figure II*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 29-34.

³⁰ *Ibidem*, p. 31.

³¹ *Ibidem*, p. 32.

scrizione) irriducibile finalità narrativa».³² I due tipi di discorso presentano delle differenze che riguardano i soli contenuti, due differenti atteggiamenti verso il mondo, più attivo quello della narrazione, interessata agli eventi, concentrata sull'aspetto temporale e drammatico del racconto, più contemplativa è la descrizione, interessata agli oggetti colti nella simultaneità di uno spazio unico. Nessuna differenza invece nei modi della rappresentazione. Genette nega alla descrizione uno statuto autonomo che la sganci dalla narrazione, non è neanche un modo di questa ma semplicemente «uno dei suoi aspetti – sia pure, da un certo punto di vista, il più avvincente».

Concludiamo questa breve rassegna degli studi teorici sulla descrizione letteraria con un contributo che riapre il dibattito proprio ad inizio del secolo corrente e che speriamo sia augurale di una riconsiderazione generale del ruolo e delle funzioni della descrizione.

Mieke Bal, autore di questo saggio,³³ si propone di dar vita a una narratologia centrata sulla descrizione, che considera questo fondamentale costituente del testo «il motore dell'azione»,³⁴ capace di far gravitare nella sua orbita anche i momenti dinamici, tradizionalmente annessi alla narrazione. Non più appendice del testo, la descrizione è posta al centro di una specifica teoria letteraria, che Bal battezza «descrittologia», che dà ragione tanto della funzione deittica del discorso descrittivo quanto dello statuto dei personaggi, considerati «immagini generate descrittivamente».³⁵

La retorica in analisi

Se come disciplina organica, unitaria e fortemente strutturata, la retorica segna il passo, rivive frammentata in più province del sapere.

³² *Ibidem*, p. 33.

³³ M. Bal, *Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione*, in *Il Romanzo*, II, *Le forme*, a cura di F. Moretti, P.V. Mengaldo, E. Franco, Torino, Einaudi, 2002, pp. 189-224.

³⁴ *Ibidem*, p. 189.

³⁵ *Ibidem*, p. 190.

Filosofia, ermeneutica, semiologia, linguistica ecc. hanno saccheggiato il suo ricco patrimonio, a volte per ricavarne una solida struttura prefabbricata, pronta a sorreggere pericolanti teorie, a volte per sfruttare intuizioni difficilmente obliterabili a chi si trovi a studiare i meccanismi del linguaggio e del suo utilizzo. Il nesso tra retorica e psicanalisi, stabilito sin dalle origini di questa ed evidente quando Freud si occupa del motto di spirito, si è consolidato col tempo grazie a numerosi studi, anche di nostri teorici della letteratura. Tra quest'ultimi si lasciano apprezzare – per la novità delle loro proposte e per un eccezionale e fruttuoso sincretismo di apporti teorici e metodologici di discipline, come, oltre alle due in questione, la semiologia e la critica marxista – Alessandro Serpieri³⁶ e Francesco Orlando.³⁷

Orlando istituisce la relazione Retorica/Psicanalisi sulla base dell'«opacità» come territorio contermine ai due linguaggi, figurato e dell'inconscio,³⁸ poi ne ribalta i termini. Chi scrive crede, con il conforto di secoli di trattatistica sulla retorica, che il secondo stia al primo in un rapporto di filiazione che gli deriva tecniche e modelli operazionali. Nel solido edificio della teoria di Orlando accade il contrario: la figura, alterazione del rapporto tra significante e significato, ha origine «nei linguaggi asociali e funzionalmente non comunicativi dell'inconscio»,³⁹ è la manifestazione al livello della forma di una pulsione maltrattenuta dalle briglie del pensiero logico. Questo «ritorno del represso formale» è un «tributo reso all'inconscio [...] dal linguaggio dell'io cosciente».⁴⁰ Tutto il sistema dell'*ornatus* è presentato come risultato di una formazione di compromesso tra un uso infantile del linguaggio, volto a trarre piacere da un godimento ludico della sua materia (come

³⁶ A. Serpieri, *Retorica e immaginario*, Parma, Pratiche, 1986.

³⁷ Gli studi di Orlando sull'argomento formano ormai una tetralogia iniziata con *Lettura freudiana della Phèdre* [1971], proseguita con *Per una teoria freudiana della letteratura* [1973] e *Lettura freudiana del Misanthrope* [1979] e conclusasi con *Illuminismo e retorica freudiana* [1982], tutti editi da Einaudi, e più volte ristampati.

³⁸ Nel linguaggio figurale della letteratura le figure sono sempre riducibili, traducibili; nel linguaggio dell'inconscio le figure possono non essere ridotte.

³⁹ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987, p. 64.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 66.

il *non-sense*), e un uso razionale, 'adulto'. Nell'asserzione di «uso infantile», sebbene sia solo una delle componenti dell'*ornatus*, la teoria cade nel peccadiglio di uno spontaneismo, nella elaborazione di figure retoriche, alla Du Marsais, che difficilmente può rendere conto di figure complesse come l'allegoria o l'ironia ma anche di più semplici come la diafora o la sillessi. Ciò che Orlando trova in Freud non è altro che il consunto armamentario della vecchia retorica. La stessa negazione freudiana,⁴¹ che tanta parte ha nelle teorie di Orlando, è un modello formale, facilmente traducibile in termini retorici nella *correctio* o epanortosi. «La figlia di Minosse e di Pasifae», verso cardine della *Phèdre* di Racine, scrigno che ha in sé il senso di tutta la tragedia, è una perifrasi, disambiguabile dall'interprete facendo ricorso all'enciclopedia, storicamente codificata, della letteratura e dei suoi stili figurali. Non c'è bisogno di scomodare Freud per riconoscere in Minosse la personificazione allegorica della Legge e dietro Pasifae la mostruosa ipostasi delle intrattenibili pulsioni dell'inconscio.

Tanto il procedimento di spostamento che di condensazione, nota già Jakobson, presentano un'identità funzionale tra psicanalisi e retorica. Omologia, questa, che porta Tzvetan Todorov a concludere un suo saggio del 1977, che per la dovizia e la misura delle allegazioni addotte finisce di convincere del forte ridimensionamento della portata innovativa della dottrina freudiana nella parte riguardante le tecniche di simbolizzazione, con l'affermazione che il «sogno, quindi, parla per tropi».⁴² In una lunga requisitoria contro la psicoanalisi, lo studioso bulgaro fa una sistematica opera di demolizione delle principali tecniche messe in atto dal lavoro onirico, dalla sua interpretazione e nella produzione dei motti di spirito, fino a concludere che l'opera di Freud non fa che «riscoprire le distinzioni retoriche e applicarle sistematicamente a un campo nuovo».⁴³

⁴¹ «la negazione freudiana [...] è una formazione di compromesso che permette di dire nello stesso tempo sì e no» (*ibidem*, p. 28).

⁴² T. Todorov, *La Retorica di Freud*, in *Teorie del simbolo* [1977], Milano, Garzanti, 1984, p. 346.

⁴³ *Ibidem*, p. 347.

Una ripresa dello studio dell'eloquenza, arricchito dalle proposte che vengono da vari campi, linguistica e pragmatica soprattutto, potrebbe far piacere anche ad Orlando, in quanto permetterebbe di allontanarsi dal biografismo, male endemico, per lo studioso, di gran parte della teoria e della critica letteraria.

L'«uomo dialogale»

Se la retorica nei suoi generi forti, giudiziale e deliberativo, sembra essere scomparsa da tempo, se l'epidittico ha perso mordente, assorbito dalla poetica, in realtà essa rivive nell'antica arte sermocinale, oggi utilizzata a piene mani non solo da telepredicatori e imbonitori d'ogni specie, ma anche da spregiudicati politicanti che si valgono dei *mass media* e delle nuove tecnologie informatiche, vedi internet, per 'vendere' il loro raffazzonato programma politico alla stregua di un fustino di detersivo.

Le tecniche argomentative adoperate da questi opportunisti mediatici sono quelle consolidate da secoli, dall'argomento di quantità a quello di qualità, spesso confusi ad arte, notevole abuso fanno dell'argomento d'autorità, squalificando questa alla personalità d'un discutibilissimo leader, attorno al quale si tenta di costruire una sorta di culto, oppure invocando la maggioranza dell'elettorato (astrattamente considerato come volontà unica, senza considerare cioè le varie componenti sociali, professionali ecc.) come garante della giustezza di ogni loro comportamento o decisione.

Dei corsi di comunicazione, portamento e colorimetria (per calibrare i giusti abbinamenti cravatta-vestito alle varie occasioni pubbliche) mirano a fornire alla nuova rampante classe politica i precetti per un buon 'predicatore', integrati da suggerimenti accessori, atti a garantire una migliore *performance*. Il predicatore contemporaneo deve essere un 'atleta della parola', non solo deve badare a utilizzare uno stile che eviti la ricercatezza (a ciò, per vero dire, basta la sua insipienza cultu-

rale), ma la sua formazione deve essere curata in tutti i particolari, come notava già nel 1598 Giacomo Peresio di Valdivia, vescovo di Barcellona. Il suo libro *De sacra ratione concionandi* affiancava agli insegnamenti retorici indicazioni fisiologiche e dietetiche, rudimenti di mnemotecnica, consigli di *actio* e *pronuntiatio*.⁴⁴

Lo studio della retorica è necessario, oggi più che mai, nel villaggio globale, ove il «*medium* è il messaggio», per recuperare quel «principio di cooperazione» che Grice pone alla base di ogni comunicazione ben riuscita, e che il parlare figurato, per esigenze artistiche e argomentative viola, cifrando il messaggio. Chi vuole decifrare la pletera di segni, di messaggi persuasivi, esibiti e subliminali, su cui è costruita buona parte della realtà attuale, ma anche chi vuole solo difendere la propria possibilità di scegliere liberamente, dribblando il più possibile i condizionamenti, o per decidere, in piena consapevolezza, a quali condizionamenti sottoporsi, non può che riprendere in mano i vecchi manuali, con i debiti aggiornamenti, di *téchne rhetorikè*, altrimenti si rischia di far la fine dello 'scemo del villaggio globale'.

La retorica è lo strumento principe dell'«uomo dialogale»,⁴⁵ è congiunta a un'ermeneutica dell'«essere assieme quotidiano»⁴⁶ perché l'esperienza dell'interpretare mostra di avere sempre una costituzione dialogica.

La pubblicità, come modo di essere del Si non solo ha, in generale, una sua tonalità emotiva, ma ne ha bisogno e la «suscita». L'oratore parla in essa e muovendo da essa. Ha quindi bisogno di conoscere le variazioni della tonalità emotiva per suscitarle e dirigerle a proprio vantaggio.⁴⁷

Heidegger fa autorità delle tesi di Aristotele sulla forza persuasiva, mozionale (*animos impellere*), della parola e degli atteggiamenti (*éthe*) che fanno leva sulle emozioni per affermare che «la prensione del

⁴⁴ Cfr. C. Marazzini, *Il perfetto parlare, la retorica in Italia da Dante a Internet*, Roma, Carocci, 2001, p. 167.

⁴⁵ L'espressione è di C. Hagège, *L'uomo di parole, linguaggio e scienze umane*, Torino, Einaudi, 1989.

⁴⁶ M. Heidegger, *Essere e tempo*, Torino, UTET, 1969, p. 50.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 51.

mondo è data da una tonalità affettiva»⁴⁸ e che essa è il modo originario di trovarsi nel mondo. La retorica, ci ricorda Valesio, eccita prima di comunicare, «parla all'istinto prima che alla ragione». ⁴⁹

Il mondo, per l'autore di *Essere e Tempo*, ci appare alla luce di una certa disposizione emotiva. Questa si rivela come qualcosa in cui ci troviamo senza potercene rendere ragione, ciò mostra che essa mette l'uomo di fronte al fatto che il nostro modo di comprendere il mondo ci sfugge nei suoi fondamenti. La situazione affettiva non è trascendentale, l'affettività è sempre individuale.

La conoscenza è articolazione di questa precomprensione. La coscienza richiama l'uomo a sé stesso, non comanda contenuti precisi ma chiede di assumere qualunque concreta possibilità come propria, in modo da individuare la propria soggettività uscendo dal mondo del «sì», per Heidegger il mondo secondo l'opinione comune. Nel mondo del «sì» o dello «zitellume» predominano la chiacchiera, l'equivoco, la curiosità; questi fenomeni hanno un carattere comune: l'uomo ha l'impressione di comprendere senza una preliminare appropriazione della cosa.

La «scienza del discorso» non solo ha nei suoi geni una forte componente emozionale, ma è anche una teoria della competenza comunicativa pertinente alla *logica probabilium*, all'ambito d'un molteplice non riconducibile all'unità. La *ratio* del suo essere strumento della democrazia sta nell'ufficio, che dovrebbe essergli proprio, di motivare la scelta che induce nell'uditorio, sostenendone la ragionevolezza, che non vuol dire per forza razionalità.

Se le intenzioni suasive, d'una retorica che occulta le ragioni e i fini della sua azione, che non lascia distinguere tra argomenti, prove ed esempi, cedono a una retorica persuasiva, che procede in base ad «argomentazioni ragionevoli attorno a premesse probabili, misurando l'accettabilità delle premesse, e l'utilità delle conclusioni, sulla natura di un uditorio particolare, storicamente e culturalmente situato»,⁵⁰ l'arte

⁴⁸ *Ibidem*, p. 75.

⁴⁹ P. Valesio, *Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria*, Bologna, il Mulino, 1986, p. 240.

⁵⁰ U. Eco, *Il messaggio persuasivo*, in G. Fenocchio (a cura di), *Le ragioni della retorica*, Modena, Mucchi, 1987, p. 19.

del discorso tornerà, di necessità, a rivestire una finalità etica, nonché essere ancora «soavissima di tutte le altre scienze».⁵¹

Conclusione: teoria della retorica e analisi figurale

Quanto più la retorica *utens*, negli oltre 2500 anni della sua esistenza, ha affinato le capacità suasorie, tanto più la retorica *docens* si è dotata d'un armamentario che codificandole fosse in grado di neutralizzarle. Tale corredo, speculativo e tecnico, in mano ad alcuni teorici della letteratura, ha perso della funzione prescrittiva, così l'antica *téchne rhetorikè*, con qualche aggiustamento apportato alla sua formulazione aristotelica, da produttiva è divenuta soprattutto interpretativa.

In anni non lontani si sono avanzati progetti d'integrazione di quella descrittiva delle macrostrutture topiche che è il *Trattato* di Perelman e Olbrechts-Tyteca con la teoria dell'*elocutio* dell'esamembre Gruppo μ di Liegi, col risultato di presentare l'*ars bene dicendi* come organizzazione funzionale del discorso, sia nel suo aspetto interno di strutturazione sintattico-semantica, sia in quello esterno di relazione contrastiva con la cornice semiotica in cui sono formalizzati i contesti culturali e sociali.

Un testo mette in atto una o più organizzazioni partigiane del linguaggio. L'analisi retorica vede il testo come sede di una tensione fra differenti strategie del discorso⁵² e di queste e delle tattiche interne al discorso stesso dà ragione. Il rapporto analogico instaurato da Jakobson tra tropo e stile diviene in tali teorie identificazione senza residui. I tropi sono indici di strategie testuali e l'analisi figurale può rendere conto tanto della morfologia del racconto, oggetto proprio della narratologia, quanto della sua interpretazione. Sono gli stessi formalisti russi a giustificare una traduzione delle categorie della narratologia in

⁵¹ D. Alighieri, *Convivio*, a cura di C. Vasoli e D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi-Mondadori, 1995, II, xiii, 14, p. 227.

⁵² Parla di retorica come elaborazione e messa in atto di «strategie discorsive» Paolo Valerio in *Ascoltare il silenzio* cit., p. 27.

operazioni figurali se già Viktor Sklovskij nel '25 osserva come molte novelle vadano considerate come lo sviluppo di metafore, ossimori, ecc.⁵³ L'analisi testuale orientata sull'enunciato può, per Greimas, mettere a verbale quel «luogo d'incontro e di congiunzione delle strutture narrative e delle strutture discorsive»⁵⁴ che è il personaggio, reso, dalle relazioni attanziali, anche nelle categorie psicologiche che ne regolano l'agire. Se ciò non bastasse a riesumare il corpo morto della antica arte del discorso, lo studioso franco-lituano non ne canta certo il *requiem*, ma fa tutt'altro quando affida agli attanti la capacità di selezionare temi espressi in figure. Nella riattivata griglia topica il singolo tema è forma vuota che articola dei contenuti e produce frammenti di senso. Anche un proteo della fattura di Calvino deve costatare, nel capitolo che costituisce il nucleo generativo del suo meta-romanzo, l'impossibilità della scrittura di sottrarsi alle strette maglie del reticolo degli stereotipi. La griglia fornisce alcune di quelle regole di cui il gioco letterario ha bisogno, se non altro per trasgredirle, ma è anche strumento di *reductio* del potenziale romanzesco a modelli attraverso cui la molteplicità viene colta e ordinata. Una retorica interpretativa riformata dagli apporti della linguistica, dell'ermeneutica, della pragmatica ecc., è in grado di 'accerchiare la verità' di testi fra loro diversissimi, come l'opera dei maggiori *specimena* di due tendenze della nostra prosa novecentesca: Calvino per la linea funzionale, europea, traducibile e Gadda per l'asse viscerale-macheronici. Abbozziamo, a scopo esemplificativo, una possibile linea interpretativa di tipo figurale. Il libro-aleph di Calvino, il libro che racchiude in sé tutti i libri possibili, ha massima efficacia argomentativa in quanto s'ingrazia la più larga gamma di tipologie di uditorio; prassi, questa, affidata da Quintiliano all'*exordium*. Chi ritiene che a formare *Se una notte d'inverno un viaggiatore* stiano dei «microromanzi»,⁵⁵ accenni di romanzi in sé

⁵³ Sullo sfruttamento di questa intuizione da parte della teoria 'filosofica' di Bottirotti cfr. *supra* n. 13.

⁵⁴ A. Greimas, *Del Senso II*, Milano, Bompiani, 1985, p. 62.

⁵⁵ C. Segre, *Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 135-173, la definizione è a p. 143.

compiuti, sottoscrive, invece, quanto Cicerone consiglia all'oratore: il proemio è lo *specimen* del testo, esso lo contiene tutto e per tale sua natura consegna al pubblico il filo rosso dell'interpretazione che lo aiuterà a disegnare la mappa del testo. Il non finito di questo tardo Calvino, non disperdendo la tensione dell'inizio nella realizzazione, reagisce al «calo di libertà dell'autore» che l'esecuzione del testo, con la sua struttura generativa, comporta. Un approccio retorico-linguistico potrebbe sondare il rapporto tra il funzionamento del *pastiche* di Calvino con le procedure ironiche della denegazione e della citazione.⁵⁶ L'aspetto autoreferenziale del romanzo richiama al particolare aspetto citazionale che l'ironia assume quando il locutore non voglia comunicare attraverso un enunciato, ma a proposito di esso. L'oggetto dell'ironia come «menzione» è un modo d'usare il linguaggio, la visione del mondo che l'uso d'un certo linguaggio o stile implica e denota. L'*iper-pastiche* racchiude tutti i mondi possibili. Un'analisi retorica tradizionale, rilevamento delle figure e analisi della loro funzionalità nell'economia del testo, integrata dalla nozione di linguaggio come *performance*, può verificare, nella pratica della scrittura l'ideologia di cui è portatrice la letteratura. L'oscillazione dell'idea di realtà in Calvino, tra «l'universo come cosmo regolare e ordinato o come proliferazione caotica»,⁵⁷ si traduce in due modalità dell'accumulazione: il catalogo e l'enumerazione caotica. In un macaronico come Gadda tali figure di parola sono commesse alla tecnica narrativa dell'istruttoria, dove lo spirito classificatorio e fondamentalmente asintattico dell'enumerazione prende il sopravvento sulla schematicità astratta della ricostruzione causale. Una prospettiva retorica può cogliere delle affinità tra la melliflua, rastremata figuralità del loico «Mercuzio»⁵⁸ e la libera

⁵⁶ Sull'«ironia citazionale» cfr. D. Sperber, D. Wilson, *Les ironies comme mentions*, «Poétique» (23), 1975, pp. 399-412.

⁵⁷ I. Calvino, *Palomar*, in *Romanzi e Racconti*, II, Milano, Mondadori, 1991, p. 900.

⁵⁸ In una pagina autobiografica Calvino ridisegna il personaggio shakespeariano facendone una sua controfigura letteraria: «Vorrei essere Mercuzio. Delle sue qualità ammiro soprattutto la *leggerezza*, in un mondo pieno di brutalità, *l'immaginazione trasognata*. [...] Fa suo il vecchio codice della *cavalleria* a prezzo della vita forse proprio per ragioni di stile, ma resta un uomo moderno, *scettico e ironico*: un Don Chisciotte cha sa benissimo che co-

«dissipazione linguistica»⁵⁹ del ‘gran lombardo’, che se da un lato è compensativa dell’anomia della realtà positiva, dall’altro mima l’intreccio delle cose, la cui complessità è rappresentata in proporzione dalle *exornationes verborum*. La teoria di Gadda della deformazione e dell’«impiego spastico»⁶⁰ della lingua collima con l’esigenza, espressa dai «Memos» calviniani, di rapidità, simultaneità, molteplicità, tensione,⁶¹ che si sforza di rappresentare le interdipendenze di ciò che si contempla, da qui i differenti modi ed esiti dell’utilizzo del *pastiche*. In entrambi i prosatori è il gusto razionalizzante per il geometrismo e, al suo opposto, indice di relativismo, l’abuso dell’epanortosi (o *correctio*), «figura retorica e prima mentale»⁶² in Calvino, mentre in Gadda tende a diluirsi in diallage: il termine sostitutivo diviene compresente al letterale nella formazione del senso.

Le potenzialità di un’analisi figurale del discorso sono ancora in gran parte inesplorate. Se a norma del quarto capitolo di *Se una notte d’inverno un viaggiatore* il «racconto [...] è un ponte sul vuoto», la retorica, riutilizzando un’analogia di Paulhan, è la ringhiera di quel ponte posto su uno strapiombo: a prima vista essa rappresenta una limitazione, una perdita di libertà, invece consente di sporgersi, facendoci vedere meglio la profondità dell’abisso.

sa è sogno e cosa è realtà, e li vive entrambi ad occhi aperti» (I. Calvino, *Vorrei essere Mercuzio* [1984], in *Saggi*, II, a cura di M. Barengi, Milano, Mondadori, 1995, p. 2911; i corsivi sono nostri).

⁵⁹ P.V. Mengaldo, *Il Novecento*, volume della *Storia della lingua italiana*, a cura di F. Bruni, Bologna, il Mulino, 1994, p. 149.

⁶⁰ Uso straniante della lingua capace di «comportare una dissoluzione-rinnovazione del valore»; cfr. C. E. Gadda, *Come lavoro*, in *Saggi Giornali Favole I*, Milano, Garzanti, 1991, p. 437.

⁶¹ I. Calvino, *Lezioni Americane, sei proposte per il prossimo millennio* [1988], in *Saggi*, I, cit., pp. 631-758.

⁶² P.V. Mengaldo, *Il Novecento* cit., p. 170.

Emanuela Scicchitano

Canti di Castelvecchio: il Centenario

Ma un poco ancora lascia che guardi
l'albero, il ragno, l'ape, lo stelo,
cose ch'han molti secoli o un anno
e un'ora, e quelle nubi che vanno.
(G. Pascoli, *L'ora di Barga*, vv. 9-12)

7 agosto 1902: «C'è vedrai, nei *Canti*, un ordine latente, che non devi rivelare: prima emozioni, sensazioni, affetti d'inverno, poi di primavera, poi d'estate/, poi d'autunno, poi ancora un po' d'inverno mistico, poi un po' di primavera triste, e *finis*». ¹ Così il Pascoli illustra ad Alfredo Caselli la struttura poetica dell'opera, alla quale egli, già da tempo, stava alacramente lavorando nel suo rifugio di Barga. Nelle epistole indirizzate al suo amico lucchese il poeta descrive tutte le fasi della composizione e della pubblicazione, da lui scrupolosamente seguita, della nuova silloge di liriche, che avrebbe dovuto essere l'ideale continuazione delle *Myricae*. ²

¹ Pascoli. *Lettere ad Alfredo Caselli*, a cura di F. Del Beccaro, Milano, Mondadori 1968, pp. 370-371.

² Nella lettera del 31 maggio 1902 Pascoli scrive al Caselli: «Quanto al Giusti, credo si vada addomesticando. Da sé è venuto a propormi d'incaricarsi della vendita. Io gli ho risposto che non avrei nessuna difficoltà di mettere il suo nome anche nei *Canti* che sono la continuazione di *Myricae*» (*ibidem*, p. 330).

Aprile 1903: Giovanni Pascoli dà alle stampe i *Canti di Castelvecchio*, il volume IV delle *Poesie* di Giovanni Pascoli Il progetto pascoliano prevede, inizialmente, anche i *Canti di San Mauro*, espressione del tormentato passato del poeta, che fa, in seguito, confluire i testi scritti in *Ritorno a San Mauro*, ciclo lirico autonomo posto, assieme all'appendice *Diario autunnale*, in chiusura dei *Canti*.

Agosto 1903: nelle librerie appare la seconda edizione dei *Canti di Castelvecchio*, a cui il Pascoli ha aggiunto, in risposta alle accuse mosse dalla critica, un glossario che racchiude e spiega il significato dei termini dialettali più oscuri. Il poeta non manca di accludere una nota polemica, in cui difende la scelta di spezzare il monolinguisimo della tradizione poetica italiana con l'inserzione di «parollette [...] proprie dell'agricoltore»,³ che il lettore non doveva sentire a sé estranee, ma, al contrario, appartenenti al linguaggio materno.

15 novembre 1903: sul «Marzocco» Gabriele D'Annunzio dedica il *Commiato di Alcyone* a Giovanni Pascoli, salutato come «l'ultimo figlio di Virgilio,/ prole divina». La raccolta verrà pubblicata il mese seguente, confermando l'assoluta centralità dei due poeti sul palcoscenico letterario italiano del primo Novecento.

19-21 settembre 2003: a cento anni dall'inizio della loro vita editoriale i *Canti di Castelvecchio* e *Alcyone* attirano ancora, nonostante l'imponente massa di contributi critici prodotti, l'interesse degli studiosi, oggi concordi nel riconoscere l'influenza che le innovazioni metriche e linguistiche, introdotte da Pascoli e D'Annunzio, hanno avuto nel Novecento. Per celebrare questo anniversario l'Accademia Pascoliana, diretta da Mario Pazzaglia, ha organizzato un convegno intitolato *Canti di Castelvecchio. 1903/2003: il Centenario* e svoltosi dal 19 al 21 settembre nella città natale del poeta, scelta come sede della commissione incaricata di approntare l'edizione nazionale delle opere di Giovanni Pascoli.

Obiettivo degli italianisti, che si sono riuniti a Villa Torlonia, è stato quello di analizzare le varie fasi di elaborazione della raccolta, per

³ G. Pascoli, Note alla seconda edizione dei *Canti di Castelvecchio*, in *Tutte le poesie*, a cura di A. Colasanti, Roma, Newton & Compton, 2001, p. 393.

metterne in evidenza i punti di continuità e di discontinuità con le *Myricae* e, quindi, la loro specificità all'interno del corpus pascoliano. Uno dei punti emersi dalle diciassette relazioni, presentate in quattro sezioni di lavoro, è la convivenza, all'interno di una struttura liricamente compatta, di fonti e modelli letterari fra loro profondamente diversi, che testimoniano la ricchezza e la disparità degli interessi culturali coltivati dal Pascoli. Il convegno prosegue, dunque, la tendenza, già in atto nella storiografia letteraria degli ultimi anni, ad affrancare il cantore di Barga dall'immagine del poeta professore, provinciale ed erudito cultore della letteratura antica. Lo studio delle carte pascoliane, conservate nella casa toscana, rivela, infatti, uno scrittore aperto ai contemporanei movimenti filosofici e letterari, che, attraverso le riviste, penetravano in Italia. Il primo filtro fra la giovanile formazione classica e la più matura conoscenza delle letterature straniere è il Carducci, lettore e traduttore dei romantici francesi e tedeschi, promotori della riscoperta delle radici etniche e folkloriche dell'arte europea.

Ad addentrarsi fra i sentieri del labirintico rapporto fra Pascoli e il mondo del folklore è stato Giuseppe Nava, autore di numerosi e importanti saggi dedicati al poeta sanmaurese, a cui è stato affidato il compito di aprire il convegno. La sua dettagliata relazione è partita da una indagine linguistica per approdare a una ideale collocazione topografica della raccolta, che vede l'io lirico muoversi fra la Garfagnana, la Romagna e la Grecia omerica. All'entroterra lucchese appartengono i lemmi e le metafore di origine contadina, mentre alla terra natale riportano l'antropomorfizzazione degli animali e l'attribuzione ad essi di significati augurali. Emblematico il caso della «cavalla storna», depositaria di un sapere autentico, che spetta all'uomo scoprire e invereare. Nava annota, inoltre, la consistente presenza di modelli classici che agiscono dietro il racconto autobiografico, rendendo la vicenda pascoliana speculare a quella degli eroi epici, costretti a interpretare i segni della natura per comprendere le arcane disposizioni degli dèi.⁴

⁴ Nava richiama, a proposito de *La cavalla storna*, soprattutto modelli omerici: i cavalli di Achille per la morte di Patroclo (*Il.*, XVII, 422-440); la profezia di morte del cavallo Xanto ad Achille (*Il.*, XIX, 404-418). Sono episodi che il Pascoli tradusse e a cui si ispirò per il

L'individuazione delle fonti di ispirazione, a cui il poeta ha attinto, viene inserita nel più ampio contesto culturale della fine del secolo, caratterizzata dal sincretismo e dal tentativo di ricostruire la storia della civiltà occidentale tramite lo studio delle società primitive. La sovrapposizione fra mondo greco e mondo romagnolo risulta, così, legittimata dalla comune patina di antichità, che permette loro di riemergere in poesia come ciò che è stato 'rimosso', perché latore di ricordi dolorosi. Nei *Canti*, quindi, il materiale folklorico non costituisce un motivo decorativo ma un sistema epistemico, finalizzato al disvelamento della realtà noumenica e all'eternizzazione poetica del proprio passato.

A completare l'interpretazione della raccolta offerta da Nava sono giunti gli interventi di Marco Antonio Bazzocchi, *Il mito nel racconto*, di Arnaldo Soldani, *Narrazione e dialogo: la 'messa in scena' dei Canti* di Marina Marcolini, *Ibridazione dei generi e di strategie compositive nel Ciocco*. Filo conduttore la definizione del ruolo che gli *auctores* classici hanno rivestito nell'architettura dei *Canti*, in cui la purezza della tradizione lirica italiana è minacciata dalla lenta penetrazione, nel macrocosmo letterario, del microcosmo contadino e dalla commistione fra generi diversi. L'intrecciarsi dentro la silloge o dentro singoli testi, come *Il ciocco*, di espedienti retorici propri dell'epica, del romanzo o del dramma è attribuita alla volontà pascoliana di recuperare tutti i dati della realtà e della memoria andati dispersi per restituire loro nuova concretezza e spessore semantico. L'irrompere sulla scena fittizia della poesia di numerosi ed eterogenei personaggi, che spesso dialogano con gli oggetti che li circondano, accentua, tuttavia, la solitudine dell'io che, come uno spettatore, assiste, lontano e impotente, allo svolgersi degli eventi, a meno che non scelga anch'esso di travestirsi per prender parte alla comunicazione.

L'accurata descrizione dei meccanismi narrativi, messi in moto dall'autore, ha condotto all'ulteriore conferma dello stretto legame esistente fra i *Canti* e i *Poemi conviviali*, editi a pochi mesi gli uni dagli altri, ma ha del tutto trascurato di prendere in considerazione i *Carmi-*

na, ancora una volta relegati ai margini della produzione del Pascoli e affidati alle cure, quasi esclusive, dei latinisti. La relazione di Patrizia Paradisi sul *topos* del *tempo sarà o tempus veniet*, proprio della letteratura profetica e ripreso dal Pascoli nel *Ciocco* e in alcuni poemi latini,⁵ ha, in tal senso aperto un interessante campo d'indagine, che merita di essere esplorato non solo in chiave linguistica e filologica, come spesso fino ad oggi è stato fatto, ma anche in chiave tematica, per verificare le ragioni che hanno motivato il poeta ad affidare immagini e sentimenti simili a mezzi di espressione diversi. L'accostamento, proposto dalla Paradisi in base alla presenza di tale *topos*, fra il *Ciocco* e *Gladiatores* può considerarsi corretto, ma inefficace se non si arriva a spiegare quale spazio lo schema della profezia occupa dentro il modello del poema didascalico, che in questo caso il Pascoli mutua dalla virgiliana *Ecloga IV* e dalla *Ginestra* leopardiana, e quali variazioni sono determinate dalla scelta della lingua. Nel lungo poema latino, infatti, l'alternarsi dei racconti dei tre differenti personaggi, che si incontrano durante la rivolta di Spartaco, trova il suo punto di equilibrio lirico nell'universale messaggio di fratellanza, di cui si fa portavoce il più anziano dei tre;⁶ mentre nel poema italiano il rito della veglia contadina, descritto in apertura, trasporta il lettore in un ambiente arcaico e agreste, in cui le singole individualità si fondono nella forza predominante della collettività e della natura, la cui osservazione annichilisce l'uomo, insinuando nella sua mente il pensiero della morte.⁷

Il riuso pascoliano del genere didascalico non può essere, perciò, ridotto alla istituzione di semplici parallelismi ma deve essere integrato nel più vasto quadro della riflessione pascoliana sul ruolo dell'uomo nell'universo, che oltre alle *Myricae* e ai *Canti di Castelvechio* coinvolge, pure, i *Ruralia*,⁸ che sia la Paradisi che la Marcolini hanno

⁵ La Paradisi cita da *Res Romanae, Gladiatores* (1892), 287-291; dal *Liber de poetis, Cena in Caudiano Nervae* (1895), 135-137; *Ultima linea* (1906), 133 ss.; *Fanum Vacunae* (1910), 372-375.

⁶ Cfr. *Gladiatores*, 449 ss., in G. Pascoli, *Tutte le poesie* cit., pp. 1044-1045.

⁷ Cfr. *Il ciocco*, II, 91-99; 126-136, in *ibidem*, pp. 309-310.

⁸ I *Ruralia* comprendono quattro poemetti di ispirazione georgica: *Myrmedon* (1893) che

omesso di citare, concentrandosi soprattutto sulle caratteristiche metriche e linguistiche del testo.

Importanti contributi sugli aspetti del tecnicismo pascoliano li hanno forniti Guido Capovilla che, basandosi sugli autografi, ha analizzato le varianti metriche dei *Canti*, e Mario Martelli, che ha individuato nello strumento metrico il punto di raccordo della silloge contro la forza centrifuga delle immagini. Il poeta sa e sente di poter combattere la riluttanza del reale ad accettare un ordine prestabilito solo affidandosi al verso, capace di restituire significato a ciò che viene rappresentato. Punti di riferimento della riscrittura delle regole metriche sono per l'autore sanmaurese Orazio, Leopardi, maestro della canzone libera, e Carducci, di cui in una lettera al Chiarini⁹ mette in discussione i principi della metrica barbara. L'interpretazione che Martelli offre delle innovazioni pascoliane è, dunque, trasversale alla produzione italiana e latina, che, lungi dall'essere assimilate, vengono considerate come parti integranti di un identico progetto poetico.

All'attenzione dei critici si pone nuovamente il problema se considerare il corpus pascoliano come un sistema organico e, di conseguenza, quello di stabilire quale è il suo principio di aggregazione. Le risposte date durante il convegno sono state, pur nella loro eterogeneità, orientate verso una lettura asistemica dell'opera del Pascoli, in cui la presenza di richiami interni non giustifica proposte ermeneutiche forti come quelle più recentemente avanzate da Maurizio Perugi, che ha riconosciuto nell'allegoria dantesca le fondamenta dell'impianto concettuale innalzato dal poeta.¹⁰ Pur concordando con alcune delle obie-

descrive l'esistenza delle formiche; *Pecudes* (1898) che è incentrato sul modo di vita degli animali prima che fossero addomesticati, *Canis* (1899) che dipinge scene di amicizia fra l'uomo e l'animale a lui più vicino, *Castanea* (1895) che sottolinea l'importanza che per i montanari ha l'albero del castagno, che fornisce loro legna da ardere e frutti. A presentare numerose analogie con il *Ciocco* sono soprattutto *Myrmedon* e *Castanea*.

⁹ La lettera a Giuseppe Chiarini. *Della metrica neoclassica* (inclusa in *Antico sempre nuovo*, in G. Pascoli, *Prose. Pensieri di varia umanità*, premessa di A. Vicinelli, I, Milano, Mondadori, 1946) costituisce l'incipit di un volume sulla metrica che il Pascoli iniziò a scrivere nel 1900 ma non arrivò mai a completare.

¹⁰ Cfr. il commento a Pascoli in M. Perugi, *Opere*, 3 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1980 e 1981; dello stesso autore cfr. anche *James Sully e la formazione dell'estetica pascoliana*,

zioni mosse, non si può, tuttavia, ritenere sufficiente, per la comprensione della poesia pascoliana, una decodificazione dei singoli testi che prescindano da una valutazione globale della strategia letteraria che vi sta dietro.

Il fascino che i *Canti di Castelvecchio*, a cento anni dalla loro pubblicazione, ancora esercitano sugli studiosi è, infatti, dovuto alla loro natura liminare, al loro porsi al confine fra scenografia georgica e ispirazione classica, fra le *Myricae* e i *Poemi Conviviali*. I *Canti* sono la tappa centrale del viaggio pascoliano verso il mondo del folklore, del mito e della leggenda, da lui esplorato nei risvolti cronologici e spaziali più remoti e reconditi. Meta finale del suo percorso attraverso i meandri della memoria personale e di quella dell'umanità è la riacquisizione per il poeta moderno dello statuto sociale del poeta antico, che si ergeva fra i suoi contemporanei a *vates* perché capace di mettere «il nome delle piccole cose alle grandi e delle vicine alle lontane e delle reali alle sognate».¹¹ L'effetto, che Pascoli mira ad avere sul lettore, è di straniamento, perché egli lo conduce a una fuga dal canone verso una pregrammaticalità poetica, che nei testi di stampo myriceo coincide con il recupero del patrimonio linguistico e rituale delle campagne, ritratte prima del sopravvento in Italia della rivoluzione industriale, mentre in quelle improntate al «paulo maiora canamus» con la tradizione letteraria precedente alla riforma del Bembo. Nei *Canti* questi due movimenti convergono per completare quel processo di azzeramento dei generi lirici intrapreso dal Leopardi in favore di una poesia aperta alla riflessione filosofica, al reale e, nel caso di Pascoli, anche al rischio di emarginazione dell'io rispetto alla preponderanza della natura e di un luogo, Castelvecchio:

E su la tomba di mia madre rimangono questi altri canti!... Canti d'uccelli, anche questi: di pettirossi, di capinere, di cardellini, d'allodole, di usignoli, di cucu-

«Studi di filologia italiana» XLII, 1984, pp. 225-309, e *Morfologia di una lingua morta. I fondamenti linguistici dell'estetica pascoliana*, in *Convegno internazionale di studi pascoliani: Barga 1983*, II, Barga, Gasperetti, 1988, pp. 173-233.

¹¹ G. Pascoli, *Sotto il velame*, in *Prose cit.*, II, p. 575.

li, d'assiuoli, di fringuelli, di passeri, di forasiepe, di tortori, di cincie, di velette, di rondini e rondini e rondini che tornano e che vanno e che restano. Troppi?¹²

Castelvecchio di Barga, marzo 1903.

¹² Prefazione ai *Canti di Castelvecchio*, in G. Pascoli, *Tutte le poesie* cit., p. 274.

Vincenzina Levato

La questione dello sperimentalismo (in occasione dei quarant'anni del Gruppo 63)

Dal 27 al 29 novembre 2003, a quarant'anni di distanza dalla fondazione del Gruppo 63, si è svolto tra Palermo e Mondello il convegno *La questione dello sperimentalismo (in occasione dei quarant'anni del Gruppo 63)*, a cura di Alba Donati. L'alternarsi dei relatori (Edoardo Sanguineti, Alfonso Berardinelli, Giorgio Ficara, Fausto Curi, Enzo Golino, Giuseppe Conte, Niva Lorenzini, Walter Siti, Giulio Ferroni, Franco Cordelli, Walter Pedullà) e dei controrelatori (Massimo Raffaeli, Tommaso Ottonieri, Andrea Cortellessa, Alberto Casadei, Raffaele Manica, Enzo Di Mauro, Aldo Nove, Stefano Dal Bianco, Massimo Onofri, Roberto Galaverni, Beppe Sebaste, Margherita Ghilardi, Luca Archibugi, Filippo La Porta), e gli interventi di Michele Perriera, Gaetano Testa ed Elio Pagliarani, hanno dato vita a un dibattito intenso e vivace, ma anche punteggiato da momenti di accensione polemica. Nonostante la distanza storica predisponga a revisioni più obiettive e imparziali, la vicenda della neoavanguardia continua, al contrario, a suscitare opposte reazioni e a determinare schieramenti di decisa legittimazione o di radicale avversione.

L'impossibilità di un resoconto dettagliato ed esaustivo obbliga a ripercorrere soltanto i momenti più significativi del convegno, che è stato contrassegnato da una pluralità di voci oltre che da una molteplicità di punti di vista. Ci si limiterà, pertanto, ad illustrare la maggior

parte delle relazioni principali e a riferire solo alcune tra le obiezioni più stringenti e le precisazioni più efficaci che sono emerse nel corso del dibattito.

Il discorso di Edoardo Sanguineti su *Avanguardia e sperimentalismo* ha preso le mosse dalla necessità di stabilire le coordinate storiche del termine ‘sperimentalismo’, perché esso si sovraccarica di una molteplicità di significati che potrebbe generare confusione. Negli anni '50 Pier Paolo Pasolini ne fornì una definizione, intendendo con ‘sperimentalismo’ il tentativo di fuoriuscire dal novecentismo, in particolare dall’ermetismo, attraverso il recupero di modi pre-novecenteschi, cioè pascoliani, con una limitazione: lo sperimentalismo di Pascoli compie la propria rivoluzione su un piano soltanto linguistico, rimanendo sostanzialmente fedele ad uno statuto poetico tradizionale. I due saggi pasoliniani *Il neo-sperimentalismo* e *La libertà stilistica*, la *Piccola antologia neo-sperimentale* e la sanguinetiana *Polemica in prosa* (tutti pubblicati su «Officina» tra il 1956 e il 1957), fanno emergere in maniera inequivocabile che lo sperimentalismo come è inteso da Pasolini è inconciliabile con l’avanguardia. Inoltre, il ritorno all’ordine, che consegue all’esaurimento della neoavanguardia e comporta il recupero del grande stile, un’ondata di neo-orfismo e di ‘parole innamorate’, il restauro della narrazione e della metrica, la fine di qualsiasi provocazione, altro non è che il prodotto dello sperimentalismo teorizzato da Pasolini, cioè del rifiuto del novecentismo da attuarsi attraverso richiami alla tradizione.

Sanguineti ha poi esposto le ragioni dell’infondatezza di tre accuse che sono state mosse alla neoavanguardia: 1) il Gruppo 63, lungi dal configurarsi come espressione dell’industria culturale, intendeva assumere un atteggiamento di denuncia e di contestazione nei confronti della società neo-capitalistica e dei fenomeni connessi alla diffusione dei mezzi di comunicazione di massa;¹ 2) il rimprovero di produrre teo-

¹ A questo proposito, Massimo Raffaelli ha rilevato l’esistenza di due anime all’interno del Gruppo: una effettivamente protesa alla ‘critica delle merci’ (Sanguineti, Curi, Massimo Ferretti, Giuseppe Guglielmi), l’altra tendente ad una sorta di ‘metafisica del nuovo’, di ‘innamoramento della realtà’ (Eco, Arbasino).

rie e non testi proveniva da quanti rimanevano impressionati dal ricorso a strumenti teorici più complessi di quelli della letteratura tradizionale (in sintonia con quanto accadeva in Europa e negli Stati Uniti); 3) infine è da respingere l'accusa secondo la quale la letteratura della neoavanguardia (che fu un 'gruppo' e non un 'movimento') sarebbe la riproposta di temi e forme già sperimentate dall'avanguardia storica (si tratterebbe cioè di un fenomeno del postmoderno, parola che, al di fuori del campo dell'architettura, è un puro 'fantasma verbale'). L'avanguardia non era morta; al contrario, la tensione all'anarchia, che aveva percorso la cultura critica del Novecento, doveva essere riportata 'all'ordine del giorno'. Del resto, i riflessi sulla letteratura contemporanea sono stati particolarmente incisivi: per esempio, Montale non avrebbe scritto *Satura* e Pasolini *Poesia in forma di rosa*.

L'intervento di Berardinelli (*Postmodernità e avanguardia*; una parte consistente si può leggere su «l'Unità» del 27 novembre 2003) si è articolato in sette punti. 1) I giovani scrittori che decisero di 'rifare' l'avanguardia (convinti che essa coincidesse con 'l'essenza della modernità') effettuarono un'operazione tipicamente postmoderna, perché 'riusarono', variandoli, modi e stili dell'avanguardia storica. 2) L'organizzazione di gruppo (tratto fondamentale dell'avanguardia) ha consentito agli scrittori che ne hanno fatto parte di sottrarsi ai 'rischi' dello sperimentare in solitudine, come invece è accaduto a Novalis, Coleridge, Leopardi, Poe, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud. Scrittori sperimentali come Proust, Pirandello, Svevo, Joyce, Musil, Saba, Sbarbaro, non appartennero mai a un gruppo² e non fecero letteratura 'al riparo di una teoria'. 3) La pratica avanguardistica si basa su un principio di 'autogaranza', perché diluisce nel gruppo la responsabilità individuale e perché *ab initio* cancella l'idea di 'valore'. 4) Nel Novecento si è affermata la tendenza a formare dei 'Partiti politici dell'arte', dogma-

² Andrea Cortellessa ha obiettato che la distinzione introdotta da Sanguineti tra 'movimento' e 'gruppo' recupera quella responsabilità individuale degli autori che, secondo Berardinelli, nell'avanguardia tende a eclissarsi. Tuttavia la neoavanguardia fu artefice di una sorta di 'mistificazione', cioè 'il nuovo era tale in quanto si professava tale', e pose sotto il segno dell'avanguardia anche forme espressive che non le appartenevano (in questo senso, l'introduzione di Alfredo Giuliani ai *Novissimi* era eccessivamente 'liberale').

tici e intransigenti nei confronti delle altre proposte artistiche (poche le differenze tra Fortini e Sanguineti). 5) La postmodernità copre la seconda metà del Novecento e con essa si conclude perché, quando si perde la coscienza del passato, cioè della modernità, non si è più post-moderni. 6) Lo sperimentalismo postmoderno si risolve nella sperimentazione di forme pre-moderne (così Pasolini, Calvino, Auden, Ponge, Queneau). 7) Gli scrittori sperimentali costellano il panorama della letteratura moderna fin dalle sue origini e sperimentano senza la pretesa di essere esclusivi. L'avanguardista invece è un 'despota', perché lascia agli altri la facoltà di sperimentare, ma è convinto che 'i propri esperimenti sono i soli razzi che volano verso il futuro'.³

Secondo Giorgio Ficara la modernità è contrassegnata dalla presa di posizione contro la pretesa della letteratura di creare realtà, dalla consapevolezza dell'inadeguatezza della finzione, delle *Incongruenze* (falsità, menzogna) dell'opera letteraria rispetto alla realtà (tuttavia sono proprio le 'incongruenze' ad elevarne il potenziale di conoscenza). L'attuale narrativa 'neo-ingenua' ha perduto questa prerogativa, è scivolata progressivamente verso la 'facilità' della comunicazione di massa, ha smarrito l'istanza utopica e conoscitiva. Da parte sua, la neo-avanguardia ha 'giocato' con l'avanguardia e con la modernità, ha prodotto 'lialismi' di secondo grado, si è allontanata dalla possibilità di incrementare la conoscenza attraverso l'incongruenza.

Per Fausto Curi (*Avanguardia, prassi e utopia*) la parola dell'avanguardia è utopica e antagonistica, perché progetta un mondo che si oppone alla realtà esistente. È l'ideazione di un nuovo tipo di comunicazione, in quanto intende stabilire una complicità 'fraterna' e un rapporto inedito con il lettore. Non è 'fuga' dalla realtà, anzi ha valore 'pratico'. Il suo obiettivo è causare il 'deragliamento' dei linguaggi e delle idee della classe dominante. Non è immune dall'alienazione ma

³ Mentre Alberto Casadei ha sottolineato la necessità di distinguere tra avanguardia e sperimentalismo, Tommaso Ottonieri ha ribadito che non sussiste opposizione tra i due termini, perché in entrambi i casi ci si muove in bilico tra 'aspirazione totalizzante' e senso del 'fallimento' e dell' 'insufficienza'. Un tratto specifico dell'avanguardia è, come ha sottolineato, Walter Pedullà (*I compagni di strada*), la 'strategia del suicidio': l'auto-annientamento è, cioè, iscritto nel suo codice genetico.

ne è consapevole e aspira a dissolverla tramite il rinvenimento di nuove 'solidarietà verbali' e nuovi modi di rappresentazione del reale. Lo sperimentalismo linguistico non è sufficiente affinché si sviluppi una pratica letteraria d'avanguardia, ma sono necessarie particolari condizioni storiche e strutturali (contesto capitalistico e borghese). Rispetto a quella storica, la nuova avanguardia è consapevole che, nell'impossibilità di determinare una frattura 'pratica', il suo compito storico è quello di causare una rottura 'critica' (con valore politico) all'interno del mondo borghese. L'opera d'avanguardia, dopo aver distrutto tutti i modelli, diviene 'fatalmente' un modello; inoltre, pur agendo contro il mercato, finisce con l'esserne assorbita ('mercificazione dell'utopia'), ma poi lo trasforma in un veicolo di diffusione dell'utopia stessa. In questo processo elaborazione della teoria e fondazione della forma devono essere strettamente congiunte, affinché l'efficacia dei mezzi utilizzati sia massima.⁴ La teoria della razionalità estetica rivela che progetti ed esperimenti sono strumenti di difesa dalla 'disarmata solitudine' in cui l'artista si trova ad operare, nel tentativo di convertire il 'caos' in una 'struttura'.

Nel ritratto di Enzo Golino, «*Quaderni milanesi*»: una nicchia sperimentale, questa rivista si configura come la sede di una polemica contro l'esibizionismo letterario e il ritorno della sregolatezza che viene per giunta asservita al mercato. Roma è dipinta come un salotto dove si pratica una letteratura amena, il neosperimentalismo pasoliniano è tacciato di irrazionalismo. La rivista, insomma, persegue un progetto neo-illuminista e razionale sulla scia del «Politecnico», auspica l'instaurazione di una «classicità moderna», insiste sull'importanza delle strutture, discute con Montale sulla poesia, ospita autori come Olson, Gramigna, Butor, Bianciardi, Tadini (la cui opera *Le armi e l'amore* non era stata sufficientemente compresa dalla neoavanguardia: Barilli

⁴ È proprio questo, secondo Roberto Galaverni, il punto debole della poesia della neoavanguardia che, in molti casi (le eccezioni sono rappresentate da Sanguineti, Pagliarani, Porta, Rosselli), si è configurata piuttosto come poesia di 'retroguardia', appunto perché solo secondaria e 'ancillare' rispetto a regole stabilite prima e altrove. La poesia non può risolversi in pura 'dimostrazione', ma deve collocarsi in una posizione avanzata rispetto a tutte le premesse. Lo sperimentalismo infatti non è 'pregiudizio', è 'esposizione' senza difese.

lo aveva inserito in un'antologia del Gruppo 63 solo 'per far numero') e, nello stesso tempo, esalta, nella figura di Oreste Del Buono, *Il giardino dei Finzi-Contini*.

Per Giuseppe Conte (*Elogio della sperimentazione e della ribellione*) sperimentare è un'attività avventurosa e 'rischiosa' e ci sono quattro ragioni per tentarla (del resto, per fare vera letteratura occorre necessariamente sperimentare): per definire un proprio stile, per conquistare diversi stili, per 'caricare di senso' il linguaggio, per iniettarvi 'energia', cioè 'ritmo' e 'novità'. Esempi significativi di sperimentazione sono la trasformazione subita dallo stile montaliano tra le raccolte precedenti e *Satura* e la ricostruzione dell'endecasillabo effettuata da Ungaretti dall'*Allegria* al *Taccuino del vecchio*. Nella neoavanguardia lo sperimentalismo fu effettivamente caratterizzato da un principio di autogaranza. Prerogativa della letteratura è la ribellione contro il potere, secondo la lezione di Alfieri in *Del principe e delle lettere*. La ribellione non deve essere vistosa (come è accaduto nell'avanguardia), è una 'condizione dello spirito' (Sbarbaro non fu esteriormente eversivo), consiste nel 'vedere l'invisibile'. La ribellione del Gruppo 63 fallì perché si limitò a sostituire un potere a un altro⁵ e perché era permeata, come sosteneva Pasolini, da 'un classicismo di fondo' e si risolveva in un'operazione puramente mimetica.

Secondo Niva Lorenzini (*Dalla globalizzazione al Gruppo 63: cliccando tra i link*), se è vero che lo sperimentalismo si fonda sull' 'esperienza', allora la sua pratica diventa sempre più complessa e accidentata in un'epoca come quella attuale in cui è proprio l'esperienza ad essere messa in crisi da una serie di fattori negativi: perdita della

⁵ L'intervento di Enzo Di Mauro ha messo in evidenza come la letteratura successiva al Gruppo 63 (per esempio quella confluita nell'antologia *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, a cura di G. Pontiggia e E. Di Mauro, Milano, Feltrinelli, 1978) sia nata proprio sotto il segno della reazione alla 'normatività' inscritta nel codice della neoavanguardia, che ha costituito una 'posizione regressiva e imperialista' e ha segnato una battuta d'arresto della sperimentazione. In definitiva, Nanni Balestrini ed Umberto Eco hanno soltanto soppiantato Giorgio Bassani e Attilio Bertolucci nei posti di potere che occupavano all'interno dell'industria culturale (nella lettera di Luigi Malerba, letta in apertura del convegno, si denunciava l'egemonia di forze conservatrici all'interno di case editrici come Feltrinelli e Garzanti).

memoria, soppressione della dialettica, omologazione linguistica e culturale, derealizzazione, spettacolarizzazione. L'avanguardia degli anni '60 cominciò a confrontarsi e a scontrarsi con questi problemi, denunciando la mercificazione, riconducendo al centro del dibattito la necessità del rischio e della ricerca, sabotando la letteratura dal suo interno.⁶ Tutto ciò è particolarmente evidente nell'opera di Arbasino e di Sanguineti. *Fratelli d'Italia* subisce nel corso delle sue riscritture una notevole modificazione nel tentativo di reperire modalità espressive più adatte al mondo globalizzato. Al romanzo di formazione si sostituisce il reportage, alla divagazione monologante un diarismo polifonico, ripetitivo, livellato, al viaggio il movimento attraverso uno spazio fittizio e uniforme. Allo stesso modo le ultime raccolte di Sanguineti, attraverso l'intensificazione della mimesi della realtà omologata e decentrata, suscitano 'per attrito' una consapevolezza critica. Il poeta sceglie un 'antagonismo residuale', fornisce un 'rendiconto' di frammenti irrelati, ma attraverso un 'controllo strutturale del disordine'.

Per Walter Siti (*La super-realtà e i super-seniores*) gli elementi di maggiore vitalità della neoavanguardia sono sostanzialmente tre: l'opposizione all'inerzia linguistica e al poetichese, l'aspirazione a trasfondere nella scrittura 'le pulsazioni della contemporaneità' e a limitare l'invadenza dell'io, la necessità di un progetto che preceda l'esperimento (la sfida a tutti i tipi di convenzione) unitamente al rischio personale dell'autore. Tra il 1963 e il 2003 è possibile registrare un radicale cambiamento di situazione: mentre il poeta avanguardista era consapevole di produrre merce e di essere ancora realtà in quanto autore, oggi invece il poeta sa di essere diventato anch'egli una merce. Il reale e l'immaginario hanno scambiato le loro rispettive parti: ne risulta un composto ibrido, che si può definire 'post-realtà'. Sia l'atteggiamento moderno (ricorso a un registro parodico o a pose antagonistiche) sia quello postmoderno (il letterario come merce) servono a poco.

⁶ Per Massimo Onofri il Gruppo 63 ha invece subito una conversione dalle iniziali posizioni eversive alla dimensione di una 'pacificata e compiaciuta arcadia'. Esempio è la vicenda di Eco. Secondo Franco Cordelli (*La mia abiura*), *Il nome della rosa* ha costituito un vero e proprio 'tradimento' dell'avanguardia.

La via d'uscita potrebbe consistere proprio nel ripartire da quell'io tanto disprezzato, nell'effettuare 'esperimenti parziali' (per esempio, realizzando opere romanzesche dotate di coerenza interna e scritte in una lingua che 'sorprenda' e che 'ferisca'), che funzionino come granelli di sabbia potenzialmente in grado di bloccare il meccanismo. In questo caso il rischio, sia della scrittura che dell'autore, è notevole.

Giulio Ferroni (*Avanguardia/Retroguardia*) ha rilevato come la modernità sia stata percorsa da una sorta di 'ossessione dell'avanti', dalla volontà di procedere verso orizzonti sempre nuovi (Enzensberger e De Man hanno sottolineato le contraddizioni in cui la ricerca del nuovo si avviluppa: ogni esperimento si ricollega agli stessi tentativi di innovazione effettuati nel passato). Il Gruppo 63 operava all'interno di un contesto storico in cui il cambiamento del mondo poteva apparire credibile. Ora questa 'illusione dell'avanti' è caduta, ogni sperimentazione viene assorbita e vanificata nell'orizzonte comunicativo e pubblicitario. L'unico 'rimedio' possibile da opporre al processo di distruzione attualmente in atto è un tipo di conoscenza come 'resistenza' all'innovazione, l'assunzione di una posizione di 'retroguardia', l'investigazione del presente 'con gli occhi del passato', la richiesta di un giudizio sul nostro tempo a uomini appartenenti ad un'epoca precedente, secondo il suggerimento di Leopardi e di Brancati.

Quella dello sperimentalismo è insomma ancora una questione problematicamente aperta, dagli esiti spesso divergenti e dalle soluzioni sempre provvisorie, e sulla quale occorre tornare a riflettere ogni volta che la poesia registra uno stato generale di crisi («noi che riceviamo la qualità dei tempi»: così scriveva Sanguineti nella sezione n. 1 di *Laborintus* a proposito dei poeti). Ciò è ancora più necessario in un momento come quello attuale, in cui l'appiattimento e il rumore della comunicazione, lo scambio tra finzione e realtà, la perdita di senso che incombe su ogni aspetto dell'esistente, potrebbero indurre a ripiegamenti intimistici o ad una resa esclusivamente mimetica come prodotto dell'inerte accettazione del presente.

E forse proprio sull' 'esperienza' della neoavanguardia sarebbe opportuno continuare a soffermarsi, per interrogarsi sul senso e sulla for-

ma che oggi la letteratura potrebbe o dovrebbe assumere, nell'intento di riattivare la propria carica utopica senza risolversi in pura distruzione o negazione. È significativo, del resto, che lo sguardo di gran parte della critica non riesca ancora a posarsi serenamente (cioè senza cadere in eccessi polemici) su quei testi sperimentali e provveda, invece, a sommergere alcuni autori e a salvarne altri (il consenso converge su Pagliarani, Porta, Rosselli, Sanguineti, Arbasino, Malerba, Manganelli). Segno che quell' 'esperienza' e quel 'rischio' non sono stati ancora compiutamente rielaborati.

Carmela Pirozzi, *Il commo nella tragedia greca*, Napoli, D'Auria, 2003, pagine 200.

Il volume, di pregevole fattura, è il ventitreesimo della serie *Speculum*, diretta da Antonio Garzya, al quale il volume stesso è dedicato. La materia vi si presenta divisa in quattro capitoli preceduti da un'Introduzione e seguiti dalle Conclusioni; chiudono il volume gli Indici dei luoghi citati e degli autori moderni, mentre all'inizio è possibile consultare una *Bibliografia* quanto mai ricca e varia sull'argomento (pp. 5-20), suddivisa in due sezioni: la prima parte riguarda le edizioni, traduzioni e commenti adoperati degli autori antichi consultati; la seconda parte fa invece riferimento alla letteratura critica generale o specifica sul commo, sui canti corali e sulle lamentazioni tragiche.

Nell'*Introduzione* (pp. 21-26) l'A. evidenzia la peculiarità dell'argomento che, nonostante l'inequivocabile definizione aristotelica che vuole il commo un $\theta\rho\eta\nu\omicron\varsigma\ \kappa\omicron\iota\nu\delta\omicron\varsigma\ \chi\omicron\rho\omicron\upsilon\ \kappa\alpha\iota\ \acute{\alpha}\pi\omicron\ \sigma\kappa\eta\nu\eta\varsigma$ (*Poet.* 12, 1452b 18), ha ricevuto una «variegata gamma di interpretazioni da parte degli studiosi moderni» (p. 21) a causa della realtà tragica del V secolo «la quale ha restituito brani non del tutto sovrapponibili a quanto Aristotele afferma». Curiosamente, però, non esisteva fino ad oggi una monografia sul $\kappa\omicron\mu\mu\acute{\omicron}\varsigma$, e il presente volume viene pertanto a colmare una lacuna negli studi, che la Pirozzi ripercorre accuratamente e in modo conciso, mostrandoci come, a partire dal 1895 e fino agli anni Sessanta del secolo scorso, ci si sia interessati dell'argomento o in rapporto alle forme liriche della tragedia (Masqueray) oppure «allo scopo di stabilire una relazione significativa tra l'origine della tragedia e le *Totenklagen*» (Nilsson). Solo Cornford e E. Diehl – quest'ultimo nella voce Κομμοί della *Realencyklopädie*, aggiornata da Zimmermann nel 1999 – all'inizio del Novecento si sono preoccupati di individuare e definire i caratteri peculiari e distintivi del $\kappa\omicron\mu\mu\acute{\omicron}\varsigma$, al quale è dedicata anche la voce relativa, curata da A. Garzya nel 1956, nella *Enciclopedia dello Spettacolo*. Ben più vasta invece è stata la produ-

zione sul lamento funebre in Grecia e nel mondo antico, analizzato dal punto di vista antropologico, oltre che letterario, ma in questi lavori, apparsi nel corso del Novecento, e qui brevemente riassunti, l'attenzione riservata al canto commatico è marginale e, sembra di capire, di poca utilità a chi voglia invece dedicare uno studio all'argomento.

Al termine dell'Introduzione l'A. enuncia il suo proposito di esaminare il κομμός «prendendo le mosse dalla trattatistica antica, *in primis* da Aristotele, ma analizzando le attestazioni del termine anche in campi diversi, allo scopo di ricostruirne il significato di base e la valenza nell'ambito della teoria drammatica» (p. 25); a questa sezione teorica farà da riscontro una parte pratica, «punto nodale» del suo studio, che si concentrerà sull'esame «contenutistico, stilistico e metrico-strutturale dei κομμοί della produzione tragica a noi nota», sí da offrire al lettore un quadro completo e tutti gli elementi di giudizio utili a ricostruire una storia del termine e della sua applicazione in campo drammatico.

Il cap. I (*Il commo nella teoria degli antichi e nelle interpretazioni moderne*, pp. 27-42) è una lucida esposizione di come il termine κομμός sia stato variamente interpretato già nell'antichità: su tutte, spicca la definizione aristotelica precedentemente citata, che mette in risalto, quali elementi peculiari del commo, il suo carattere trenodico, l'alternanza dialogica e la partecipazione comune alla sua esecuzione di coro e attori. Ma questa teorizzazione non trova sempre piena conferma nei drammi superstiti, dove «accanto a passaggi amebici a carattere trenodico si riscontrano anche passaggi amebici non trenodici e passaggi trenodici nei quali manca la struttura amebea» (p. 28). Per sanare la contraddizione, l'A. fa ricorso a fonti lessicografiche (Suida, Esichio) e alla trattatistica bizantina (il *Περὶ τραγωδίας* di Psello e il *Περὶ τραγικῆς ποιήσεως* di Tzetze), cercando con metodo e precisione di trovare elementi che convalidino o smentiscano la posizione aristotelica al riguardo. Quasi tutte le fonti passate in rassegna sembrano confermare almeno una delle caratteristiche che Aristotele aveva individuato nel κομμός, vale a dire il suo collegamento con il θρήνος. Particolare rilevanza sembra poi assumere un luogo delle *Coefore* di

Eschilo (ἔκοψα κομμὸν Ἄρτιον, v. 423), poiché è l'unica volta che il termine ricorre in ambito tragico ed è inserito in un contesto in cui ha indubitabilmente il senso di 'lamento', dal momento che i versi successivi contengono una descrizione degli σχήματα λύπης. Il legame del commo con il θρήνος è dunque provato, benché comunque il primo si distingua dal secondo «in virtù della sua natura di canto alternato fra scena e orchestra».

Tra gli autori moderni sono prevalse due opposte tendenze: vi è chi come Nilsson, Diehl, Gentili segue le antiche testimonianze considerando l'elemento trenodico peculiare del κομμός e mantenendosi dunque più o meno fedele alla definizione aristotelica. D'altro canto vi sono invece Cornford, Popp e Kannicht che includono il commo fra gli ἀμοιβᾶα, negando autorità alla tesi dello Stagirita; in particolare Cornford ritiene che la definizione della *Poetica* debba applicarsi alla tragedia di IV, non di V secolo, e vuole dimostrare «come il carattere trenodico del κομμός sia un'innovazione posteriore al teatro tragico del V secolo a. C., per il quale si dovrebbe parlare semplicemente di ἀμοιβᾶων» (p. 31). In questo complesso ordito di tesi contrapposte, la Pirozzi tesse la sua trama e fissa alcuni punti fermi (p. 38): 1) un tratto innegabile del κομμός è la partecipazione del coro; 2) l'etimologia del termine da κόπτω «rinvia senza alcun dubbio alla sfera semantica del dolore e del lutto»; 3) nelle tragedie superstiti di V secolo a. C., accanto a brani commatici che non corrispondono alla definizione aristotelica, vi sono anche commi del tutto rispondenti ai canoni fissati nella *Poetica*. Al termine del capitolo, risulta dunque chiara la posizione dell'A.: «alla luce di tutto ciò, non ritenendo condivisibile la posizione di quanti intendono il κομμός come semplice ἀμοιβᾶων, considereremo κομμοί brani di carattere trenodico alternativamente eseguiti da coro e attori» (p. 41). Una tale struttura a canto alternato viene rintracciata anche nei poemi omerici, a cui è dedicata una rapida trattazione (pp. 39-41) intesa a mostrare come non solo diversi indizi colleghino il commo tragico al lamento funebre descritto nell'epica, ma anche l'avvicendamento di solisti e masse corali sia già descritto nelle lamentazioni omeriche, per esempio quelle di Andromaca, Ecuba ed Elena.

Il breve cap. II (*Classificazione e fenomenologia*, pp. 43-48) distingue il commo puro, interamente lirico, dal κομμιός di forma impura, quello cioè in cui sia presente un recitativo (παρακαταλογή) in trimetri giambici, versi anapestici o tetrametri trocaici; ma esiste anche una terza tipologia, la cosiddetta forma mista, che le raccoglie entrambe. I commi delle tragedie superstiti vengono poi brevemente catalogati in base al «momento drammatico che ne motiva la presenza» (p. 47) in: commi che annunciano una sventura inattesa e quelli che, al contrario, lamentano una disgrazia già nota; commi che sottolineano le uccisioni fuori scena, lamenti per la distruzione di una città o per le morti preannunciate o prossime. Di questa catalogazione l'A. si servirà nel successivo capitolo per l'esame dei singoli brani commatici.

Il cap. III (*Il commo nella prassi teatrale tragica*, pp. 49-163) rappresenta la parte più consistente del volume e risulta diviso in tre sezioni, corrispondenti all'analisi delle parti commatiche nei tre tragici: le scene considerate seguono l'ordine cronologico dei drammi «al fine di evidenziarne componenti caratteristiche ed eventuali linee di evoluzione» (p. 48). Di Eschilo vengono presi in esame i *Persiani* (vv. 256-289 e 931-1077), l'*Agamennone* (vv. 1072-1177 e 1448-1576) e le *Coefore* (vv. 315-474 e 869-874); di Sofocle l'*Aiace* (vv. 879-960), *Antigone* (vv. 1261-1346), *Edipo Re* (vv. 1297-1368), *Elettra* (vv. 823-870), *Trachinie* (vv. 863-895) e *Edipo a Colono* (vv. 1670-1750). Ben più corposa, come è facilmente intuibile, la sezione contenente l'analisi dei drammi euripidei: *Alceste* (vv. 872-934), *Medea* (vv. 1251-1292), *Ippolito* (vv. 811-898), *Ecuba* (vv. 684-722), *Supplici* (vv. 798-836; 900-1030; 1072-1079; 1114-1164), *Andromaca* (vv. 1173-1225), *Eracle* (vv. 875-921 e 1042-1086), *Troiane* (vv. 1216-1250; 1287-1332), *Elettra* (vv. 1163-1171 e 1177-1232), *Ifigenia in Tauride* (vv. 643-657), *Elena* (vv. 330-385), *Fenicie* (vv. 1335-1351), *Oreste* (vv. 1246-1310). Il metodo seguito dalla Pirozzi per l'esame dei singoli commi rivela in pieno la sua provenienza dalla scuola garzyana, rigorosamente filologica, e non mostra perciò alcuna sbavatura, nessun eccesso, nessuna concessione alle lucubrazioni verbali. Tutte le osservazioni nascono da una assoluta fedeltà al testo, considerato ma-

teria viva da interpretare, non da plasmare secondo opinioni preconette. Ogni brano viene anzitutto contestualizzato all'interno del dramma, quindi si procede alla sua analisi, condotta secondo tre prospettive: l'esame dei motivi, dei temi sviluppati nel commo e, di pari passo, l'esame linguistico e stilistico (analisi della funzione concettuale delle particelle e/o dei connettivi, attenzione a eventuali echi verbali, disamina delle figure retoriche) conducono l'A. a sostenere che sotto l'aspetto stilistico i commi presentano elementi tipici e ricorrenti: «il ricorso ad artifici retorici quali anafore, anadiplosi, poliptoti, rime, domande retoriche in aggiunta alle espressioni di gemito, alle ripetute invocazioni al defunto e agli dèi, al riferimento al lamento stesso e agli σχήματα λύπης, nonché alla formulazione di desideri irrealizzabili si connota quale fattore atto a rendere evidente il livello di *pathos* della situazione» (p. 70). Grande rilevanza è data poi all'esame metrico dei κομμοί eseguito con lo scopo di evidenziare la struttura del brano preso in considerazione; anzi a volte la metrica si mostra risolutiva in alcune questioni, appunto di carattere strutturale: si veda ad esempio la discussione relativa ai vv. 961-973 dell'*Aiace* alle pp. 79-seg. A volte invece lo schema metrico del commo vuole esaltare il contenuto concettuale dello stesso, come nel caso dell'*Antigone*, dove ai vv. 1261-1346 i due motivi dell'assunzione di responsabilità e del desiderio di morire «si intrecciano l'uno all'altro grazie alla disposizione intrecciata delle ultime due sizigie, dando vita a una corrispondenza concettuale parallela a quella melodica» (p. 83). Utili sono le considerazioni riassuntive che concludono ognuna delle tre sezioni: apprendiamo così che Eschilo mostra una predilezione nel costruire commi non interamente lirici, ma costituiti da canto e recitativo e che ama creare un particolare stato di eccitazione che preannuncia i commi e che cresce nel corso del loro svolgimento. Non solo, ma «fin da Eschilo si rinviene un processo evolutivo del κομμός che tende a una maggiore indipendenza dal rigido schematismo formale iniziale e produce una varietà di strutture» (p. 75). Per quanto riguarda Sofocle, invece, l'analisi dei suoi commi conduce l'A. alla conclusione che in essi il coro svolge un ruolo di secondo piano rispetto all'attore «che resta isolato e

grandioso nella sua sventura», caratteristica tipica, del resto, dell'eroe sofocleo. Invece l'osservazione conclusiva «che con Sofocle sembra avviarsi un cammino evolutivo in cui la forma commatica si distacca da linee rigidamente costituite» (p. 99) sembra essere una ripetizione di quanto la Pirozzi aveva precedentemente sostenuto a proposito di Eschilo. Euripide infine mostra di essere il piú sperimentatore dei tre tragici poiché utilizza il commo «in modo alquanto vario sotto diversi punti di vista», collocandolo per esempio ora all'inizio del dramma come avviene nel caso dell'*Elena*, dell'*Ecuba* o dell'*Ippolito*, ora verso la fine, come succede nelle *Troiane* e nell'*Andromaca*. A questo proposito, acuta si rivela l'osservazione circa quella che la Pirozzi denomina «funzione generativa» del κομμός: tale funzione, che l'A. vede operante già nei commi eschilei, può essere definita come quella forma particolare per cui la parte commatica non rappresenta un arresto dell'azione drammatica, ma anzi pone le premesse per la continuazione dell'intreccio, diversamente da commi, come quello dei *Persiani*, «in cui il dialogo lirico si esaurisce in puro lamento». Naturalmente, i commi con funzione generativa sono per lo piú collocati al principio o in mezzo al dramma, ma non al termine: Euripide, diversamente da Eschilo e Sofocle, sembra non aver dato molta importanza a questo tipo di commi, se ha scelto di collocarli in punti diversi della tragedia.

Nel cap. IV (*Il commo: una forma drammatica?*, pp. 165-180) vengono tratte le conclusioni da osservazioni disseminate nel corso del volume su motivi e tèmi comuni ai vari commi, sullo stile e il lessico, sulla struttura metrica e sui partecipanti. L'intenzione è di evidenziare «come i tratti che ricorrono con sistematica regolarità nei drammi a noi noti [...] tradiscano un'origine strutturale» (p. 165). In quest'ottica, soprattutto l'analisi di tematiche comuni quali per esempio il riferimento al grido di lamento o il voler delineare, nel corso del commo, un percorso cronologico che parte dal passato e attraverso le sventure presenti giunge alla considerazione del futuro conduce la Pirozzi a istituire un rapporto diretto tra i commi tragici e le lamentazioni omeriche, alle quali detti motivi sembrano potersi ricondurre. Per quanto riguarda invece la forma metrica delle parti commatiche, l'A. fa sua l'a-

nalisi del Kannicht relativamente alla purezza dei metri giambici impiegati in queste sezioni, dato che «fin da Eschilo si nota nei κομμóτ una predilezione per l'uso di metri giambici, sincopati e no» (p. 175).

Nelle *Conclusioni* (pp. 181-184) vengono enucleate le due idee portanti dell'intero volume: la prima è che la prassi teatrale tragica non fa che confermare le affermazioni aristoteliche sul commo, ragione per la quale la Pirozzi, nell'ambito della *vexata quaestio* esposta nei capitoli iniziali del suo lavoro – e sopra brevemente riassunta – propende decisamente a favore della posizione dello Stagirita. La seconda idea di fondo invece è che esiste una linea di continuità che lega i lamenti funebri dell'epica con i commi tragici, opinione, questa, che viene esposta forse in modo un po' affrettato e che comunque richiederebbe una trattazione piú approfondita.

Chiudono il volume due utili strumenti di consultazione, gli *Indici* dei luoghi citati e degli autori moderni. Qualche errore di stampa piú del necessario riguarda in particolar modo il testo italiano, sottoposto probabilmente a una revisione solo di poco meno accurata del testo greco.

Paola Cassella

Couleurs et vision dans l'antiquité classique, sous la direction de Laurence Villard, Publications de l'Université de Rouen avec le concours du Conseil général de la Seine-Maritime, Rouen, 2002, 196 pagine.

Il volume raccoglie una serie di studi che mirano a far luce su alcuni aspetti della percezione e della definizione del colore (e dei colori) da parte degli antichi e, in particolare, sulle possibilità e sui modi operativi della facoltà visiva nel mondo greco-romano.

La prefazione, che, come afferma Laurence Villard, curatrice del volume, dipende in larga misura da P.G. Maxwell-Stuart, *Studies in Greek Colour Terminology*, I, GLAUKOS, «Mnemosyne» (65), 1981,

pp. 1-254, informa brevemente sullo stato della questione, ed elenca, a partire dalle osservazioni espresse agli inizi dell'Ottocento da Goethe (il quale si rammaricava della povertà del vocabolario greco relativo ai colori e alle loro sfumature), gli studi succedutisi nel corso dello stesso secolo e di quello seguente: si tratta dei lavori di W.E. Gladstone (*Studies on Homer and the Homeric Age*, III, Oxford, Oxford University Press, 1858) di G. Allen (*The colour sense: its origin and development*, London, 1879) e di W. Schultz (*Das Farbenempfindungssystem der Hellenen*, Leipzig, S.A. Barth 1904). Posto che sino ad oggi nella valutazione del problema si è tenuto conto quasi esclusivamente della rappresentazione dei colori fornita dalla letteratura poetica (di per sé legata a percezioni più soggettive che oggettive) e quella ricavabile dalle testimonianze pittoriche (estremamente scarse), la Villard motiva la scelta di raccogliere studi sul colore e la visione in testi in prosa, e in particolare di fare ampio spazio ai testi medici, dai quali ci si attende una documentazione particolarmente interessante in quanto essi sono esplicitamente intesi a fornire la massima precisione descrittiva: tre articoli sono dedicati alla letteratura medica ed altri riguardano scritti tra loro piuttosto diversi per genere, come l'onirocritica in Artemidoro e Filone, l'architettura in Vitruvio, la retorica in Luciano e Elio Aristide. Il volume si apre con due articoli dedicati al lessico dei colori. Il primo è l'interessante lavoro di Alain Blanc, intitolato *Rendre les nuances de couleur en grec: l'emploi du procédé linguistique de la composition nominale* (pp. 11-27). L'autore mostra la produttività del procedimento di composizione nominale, utilizzato dai Greci per arricchire il vocabolario di termini che designano sfumature cromatiche complesse e definiscono il preciso campo semantico degli aggettivi a largo spettro. Blanc osserva che in greco classico, a differenza di quanto accade nelle lingue moderne, non esistono aggettivi semplici designanti le sfumature dei colori primari (p. es. gli aggettivi derivati in *-âtre* come *blanchâtre*, *noirâtre*, ecc.) ma solo composti. I procedimenti di composizione non sono numerosi: da una parte un esiguo gruppo dei nomi di colori formati secondo lo schema sostantivo-aggettivo (l'unica occorrenza in epoca classica è il $\mu\epsilon\lambda\iota\chi\lambda\omega\rho\omicron\varsigma$ di Plat.

Resp., 474e) e, dall'altra, gli aggettivi di colore formati da un prefisso preposizionale + il nome del colore primario (ad es. ἐπίλευκος, ὑπόλευκος, διάλευκος) che costituiscono una classe assai produttiva. Dall'analisi del materiale Blanc rileva che i composti con ἐν hanno significato latamente 'possessivo' (ossia indicano che una tale cosa 'ha in sé' un certo colore), e non sono privi di una certa valenza approssimativa che li accomuna in qualche modo agli aggettivi francesi in *-âtre*, quelli formati con ἐπί indicano una colorazione superficiale (ossia di oggetti esternamente colorati) mentre quelli composti con ὑπό hanno un valore più propriamente *affaiblissante*, attenuante (essi risultano, a livello statistico, i più utilizzati) mentre gli aggettivi con διά sono utilizzati con valore intensivo; i composti con ἐκ/ἐξ, infine, vanno interpretati volta per volta in base al contesto: essi infatti indicano o una diversione dal colore naturale (nel senso di una maggiore o minore intensità) o il colore intermedio tra due colori primari, una sorta di 'sfumatura di passaggio'. Il secondo contributo, di Alain Christol, *Les couleurs de la mer* (pp. 29-44) è dedicato ai termini utilizzati dai greci per indicare le differenti colorazioni assunte dalla distesa marina. L'autore passa in rassegna gli aggettivi omerici (λοειδής, γλαυκός, πολίος, οἶνοψ, μέλας), quelli utilizzati nell'epos di Apollonio Rodio (γλαυκός, κυάνεος) e in epoca classica (il solo κυάνεος). Di ciascuno di essi Christol esamina poi le accezioni tentando di definirne la precisa portata semantica: essi infatti, oltre che al mare, risultano associati ad altre realtà che, agli occhi di noi moderni, hanno colore ben differente. Lo studioso conclude che tali aggettivi non indicassero con esattezza un colore, ma piuttosto uno spettro compreso tra due sfumature. È questo il caso di οἶνοψ, «color del vino» che indica pressoché tutte le sfumature del rosso, dal più chiaro al più scuro (inclusa una colorazione particolarmente cupa che si avvicina al violetto, tipica dei vini puri che si consumavano nell'antichità, e che potrebbe senza difficoltà designare una particolare colorazione dell'acqua). Particolarmente arduo è poi il compito di definire l'esatto significato di πολίος, che si accompagna a sostantivi piuttosto disomogenei dal punto di vista del loro referente (oltre al mare, l'acciaio, il pelo del lupo, la nebbia, la

primavera e la canizie degli anziani): Christol ritiene che esso sia da collocarsi semanticamente in posizione intermedia tra gli estremi rappresentati dalla coppia bianco-nero e dal rosso. In un immaginario triangolo i cui vertici fossero costituiti da questi colori, lo spettro cromatico definito da πολίος si collocherebbe, secondo Christol, esattamente al centro del poligono. Il bianco ha infatti -colore e +luminosità, il nero ha -colore e -luminosità, il rosso ha solo +colore. Dunque πολίος, che nelle occorrenze letterarie sembra presentare le due proprietà variamente combinate tra loro, oscillerebbe tra le note cromatiche del 'grigio' modernamente inteso e quelle di un colore fluttuante tra il blu e il verde. Tale conclusione sembra confermata dalla comparazione del greco con l'osseta, un dialetto iranico del Caucaso. In questa lingua esiste infatti un solo aggettivo («c'æx») che copre esattamente lo stesso, variegato, campo semantico di πολίος ed è inscrivibile nello stesso schema 'triangolare'. Completano il lavoro due tabelle in cui i colori sono raggruppati in base alle due caratteristiche di luminosità e intensità secondo lo schema precedentemente definito; nella seconda tabella sono collocati, secondo lo stesso schema, gli aggettivi cromatici rinvenuti nell'epica dell'Ossezia. Seguono tre lavori dedicati rispettivamente ad Ippocrate e Galeno. Il primo è della curatrice del volume ed è intitolato *Couleurs et maladies dans la Collection hippocratique: les faits et les mots* (pp. 45-64). La Villard si propone di mostrare in sintesi l'importanza della percezione dei colori per la diagnosi delle malattie e il modo in cui essi sono intesi ed utilizzati nella medicina ippocratica. Il colore è il primo degli elementi presi in considerazione dal medico, perché il corpo umano è naturalmente colorato, e perché ad ogni patologia corrisponde un cambiamento del colore naturale. Il medico dunque non si limita a osservare i colori, ma osserva come essi cambiano e in quali modi e tempi. Partendo dal presupposto che i quattro umori contenuti nel corpo umano abbiano ciascuno un colore proprio (sangue = rosso, bile nera = nero, bile gialla = giallo, flegma = bianco), e considerando tali colori primari, il medico è in grado di stabilire in modo sommario l'origine umorale della patologia di cui soffre il paziente e, in base allo scarto cromatico che egli pre-

senta rispetto allo stato naturale, può valutarne la gravità. Utilizzando passi tratti in particolare da *Epidemie II, IV, VI* e da *Malattie delle donne* la Villard evidenzia la varietà della terminologia cromatica del *Corpus* ippocratico che comprende veri e propri neologismi come i verbi ἀλλοχροέω in *Affezioni interne* 31, Littré VII, p. 248. 3 e tre volte in *Malattie delle donne*, e ἀλλοιοτροπέω, che compare più volte in *Epidemie V e VII*). I procedimenti più frequentemente utilizzati per rendere le sfumature cromatiche sono la coordinazione, la composizione con prefissi preposizionali o con altri aggettivi (notevole l'aggettivo ὑποχλωρομέλας, attestato in *Epidemie VI*, 3. 13) e la combinazione con avverbi del tipo σφόδρα, κάρτα, μικρόν. Non infrequenti le comparazioni dirette con realtà ben note (una pianta, un minerale) o il ricorso ad aggettivi in -ώδης per indicare colori che presentano una commistione di colori primari, e che dunque non sarebbero definibili univocamente (l'esempio citato dalla Villard è quello di *Epidemie VII* 35, 2, Littré V, 402, 22= Jouanna 73, 6-7, dove ὀρώδης è impiegato «pour préciser λευκός» e indicare pertanto un colore sfumato «qui n'est ni vraiment blanche, ni vraiment jaune»). La Villard conclude mettendo in relazione l'evoluzione del vocabolario cromatico greco, quale ci è testimoniata dalle opere ippocratiche, con il contemporaneo fiorire della pittura, nella quale la ricchezza delle sfumature e la ricerca di nuovi colori mirerebbe ugualmente a descrivere con precisione la realtà, tema che però non viene sufficientemente sviluppato. In *La théorie galénique de la vision: couleurs du corps et couleurs des humeurs* (pp. 65-75), Véronique Boudon, muovendo dall'esposizione della teoria galenica della visione di *De placitis VII*, analizza l'importanza del colore e della sua esatta determinazione lessicale nel *corpus* delle opere galeniche. La Boudon sottolinea come Galeno, pur accettando la spiegazione della meccanica visiva fornita da Aristotele nel *De sensu*, collochi la vista su di un piano divino, ritenendola superiore agli altri sensi e motivando tale gerarchia con considerazioni di carattere anatomico-fisiologico. Il colore è, secondo Galeno, «l'oggetto proprio della vista» e la sua proprietà più evidente è la luminosità; il colore è la prima proprietà ad essere percepita dall'occhio umano, ed è

esso stesso che definisce dimensione e forma dell'oggetto che si guarda. Nonostante la grande importanza assegnata a visione e colori, Galeno utilizza di fatto una tavolozza cromatica piuttosto ristretta: i colori fondamentali sono quelli corrispondenti agli umori corporei (bianco, nero, giallo e rosso). Essi, ancora più che per descrivere, servono per classificare altrettanti tipi umani definiti in base al colore dei capelli (*ξανθαί, μέλαιναι, πολιοῦνται, πυρραί*) o alla luminosità delle loro carnagioni (che possono essere ad es. con aggettivi quali *εὐχροια* o *ἄχρου*); anzi, conclude la Boudon, quello di utilizzare i colori come strumento di classificazione è un procedimento tipico di Galeno. Il successivo contributo, *Couleur et odeur chez Galien* (pp. 77-96), di Isabelle Boehm, si pone come obiettivo di verificare se, secondo Galeno, i sensi della vista e dell'olfatto siano in qualche modo collegati, e quali possano essere i legami che li uniscono. I risultati sono, come ci si poteva attendere, negativi. La Boehm rileva in particolare una diversa reazione dei due sensi alle alterazioni umorali. Mentre esse generano alterazioni nelle percezioni gustative e olfattive, che rimandano al paziente sapori ed odori sgradevoli, non accade lo stesso per la visione, che rimanda colori più scuri o indefiniti, ma non necessariamente sgradevoli. L'ambito nel quale l'interazione tra colori ed odori è più forte, è quello degli alimenti, il cui colore può fornire indicazioni di massima sul loro sapore, e anche sugli effetti che essi possono produrre sull'organismo. Va comunque tenuto in conto, conclude la Boehm, che se esistono odori oggettivamente cattivi, che sono chiaro segno di malattia, non esistono colori oggettivamente cattivi, ma soltanto colori *παρὰ φύσιν*, che si discostano da quello naturale del corpo in generale o di parte di esso. Nel valutare le condizioni del paziente, sta al medico ricavare una diagnosi dalla complementarità di colori e odori. Ancora legato a tematiche latamente mediche è il contributo di Jean Trinquier, *Les vertus magiques du vert dans l'antiquité* (pp. 97-128), in cui si studiano le origini e la diffusione delle credenze relative alle virtù terapeutiche del verde nella cura dei disturbi visivi. Trinquier distingue tra le fonti antiche quelle che riferiscono le virtù curative a realtà concrete (nella fattispecie, lo smeraldo e lo scarabeo

verde) e quelle che, invece, si riferiscono al colore verde senza porlo in relazione con alcun oggetto in particolare. Le numerose fonti che menzionano lo smeraldo e lo scarabeo come cure per la vista (da Teofrasto a Isidoro di Siviglia) mostrano la persistenza nell'immaginario collettivo di tale credenza, e al tempo stesso che essa è circoscritta a determinate categorie ed ambienti sociali e professionali (come quello degli studiosi o degli artigiani) in cui l'utilizzo della vista era particolarmente intenso. Dopo aver definito il campo semantico del termine *σμάραγδος* Trinquier finisce per individuare nella malachite la pietra, accreditata presso gli antichi, delle miracolose proprietà curative; essa era menzionata, talvolta antonimicamente, come «la verde» già in un papiro egizio di argomento magico-medico (il papiro Ebers) della seconda metà del XVI sec. a. C. come rimedio per varie patologie. Trinquier ritiene pertanto che il colore verde e le proprietà della pietra siano stati inscindibili per gli antichi. Dagli Egizi la credenza sarebbe poi passata ai Greci, come attestano il *De lapidibus* di Teofrasto e un *Λιθογνώμων* di Senocrate di Efeso (cf. fr. 7 Ullmann), vissuto nel I sec. d. C., trasmessoci frammentariamente dalla tradizione araba. Attraverso due figure di naturalisti, Sotaco (IV-III sec. a. C.) e Bolo di Mende (curiosa figura di scienziato alchimista, che pare fosse anche medico, operante ad Alessandria nella seconda metà del II sec. d. C.), Alessandria sarebbe il luogo in cui queste pratiche medico-rituali sono passate al mondo greco ellenistico. La stessa sorte sarebbe toccata allo scarabeo, ritenuto dagli Egizi un simbolo di rinascita di guarigione. In questo caso però, dimostra Trinquier, il colore verde è stato associato solo successivamente allo scarabeo, che in Egitto nell'antichità era nero, e come tale veniva riprodotto nelle arti figurative. I ritrovamenti di numerosi scarabei di colore verde in forma di ciondoli o di anelli di varia foggia, sarebbero pertanto da attribuirsi al tentativo di raddoppiare le proprietà magiche dello scarabeo associandolo ad un colore di per sé ritenuto benefico. Trinquier discute poi due testimonianze inerenti la percezione del verde vegetale: il *Problema* pseudo-aristotelico XXXI, 19 (959 a 24-37) e un passo del *De architectura* di Vitruvio (V 9, 8-9). Nel primo dei due testi è contenuta una dimostrazione scientifica della

salubrità del colore verde per la vista umana. Il passo di Vitruvio invece, mostra l'applicazione del concetto tipicamente romano di *utilitas* all'urbanistica, tramite l'utilizzo del verde vegetale: le piante infatti hanno molteplici benefiche funzioni, a partire dalla capacità di alleggerire l'aria privandola dell'umidità in eccesso, cosa che va a vantaggio anche della vista. Il modello abitativo della *domus* ricca di parchi e giardini si ispirerebbe a queste concezioni espresse da Vitruvio. Seguono due articoli dedicati al valore simbolico dei colori nei sogni. Dimitri Kasprzyk, nel suo articolo su *Les couleurs du rêve chez Artémidore* (pp. 129-152), rileva che il colore non gioca un ruolo particolarmente significativo nei resoconti dei sogni e nella loro interpretazione, da parte di Artemidoro. Se generalmente i sogni descritti da Artemidoro sono sfrondatai dagli elementi non determinanti ai fini dell'interpretazione, è ovvio, osserva Kasprzyk (in verità sulla scorta di un'osservazione analoga di D. Del Corno, Introduzione, in *Il libro dei sogni*, Milano, Adelphi, 1975-1993, p. XLI), che le notazioni cromatiche siano più abbondanti nel quinto, che ha un carattere dichiaratamente isagogico, ed esige pertanto maggiore precisione descrittiva. Anche la tavolozza cromatica di Artemidoro, risulta piuttosto esigua: essa appare limitata al bianco (il colore con più occorrenze, ben 27), al nero (26 occorrenze), e al rosso (indicato in una pluralità di sfumature: πυρρός, ἐρυθινός, πορφυρούς) e ad un quarto colore definito ποικίλος, utilizzato per oggetti variopinti come il vello della pantera o certi tipi di vesti femminili, ma anche per designare colori cangianti come quelli di certe specie di pesci. In generale, osserva Kasprzyk, le notazioni cromatiche sono rilevate a posteriori, sono reminescenze e non racconti in presa diretta: e spesso sono utilizzate tautologicamente per confermare un'interpretazione, e si caricano di significati simbolici anche al di fuori rispetto al colore in sé. In questo quadro non è possibile attribuire a ciascun colore una valenza simbolica definita, e ci si deve limitare alla individuazione di criteri generali quali la corrispondenza tra colore dell'oggetto del sogno e colore della realtà significata (ad es. un simbolo onirico di colore bianco colloca il corrispondente reale nel piano della luminosità, della visibilità, al contrario uno di colore

nero in quello dell'oscurità, dell'invisibilità), la contestualizzazione del colore sognato, che può assumere significati differenti a seconda dell'ambito sociale o etnico del sognatore, l'associazione del colore ad un atteggiamento psicologico o morale, criteri che spesso si intrecciano tra di loro in un sistema assolutamente fluido. All'onirocritica in ambito biblico è dedicato il lavoro di Smaranda Badilita su *Le symbolisme des couleurs chez Philon: l'exemple du De Somniis I, 189-227* (pp. 153-165) in cui si analizza l'esegesi filoniana dei diversi colori dei capi di bestiame nell'episodio biblico di Giacobbe e Labano (*Genesi* 31, 11-13). Filone propone due distinte interpretazioni: nella prima (*Somn. I*, §199-212) i tre σημεῖα biblici (τὸ διάλευκον, τὸ ποικίλον, τὸ σποδοειδὲς ῥαντόν) simboleggiano altrettanti percorsi progressivi di illuminazione spirituale (quello intermedio, nota la Badilita, può assumere valenze sia positive, sia negative). Filone sembra inoltre istituire (*Somn. I*, 169) una corrispondenza tra i tre percorsi proposti e i tre patriarchi biblici Isacco (simbolo della virtù frutto di doni naturali, della φύσις), Abramo (virtù acquisita tramite la μάθησις, la conoscenza) e Giacobbe (virtù acquisita tramite l'esercizio o ἄσκησις). Le tre «strade della virtù» sono qui poste sullo stesso piano di importanza, personificate una in ciascuno dei tre patriarchi. Filone propone però anche una seconda interpretazione (*Somn. I*, § 214-219): i tre colori rinvierebbero simbolicamente alla preparazione del gran sacerdote alle solenni celebrazioni religiose: dopo essersi coperto il capo di cenere (e questo rinvia, stavolta in ordine rovesciato rispetto al testo biblico, al terzo σημεῖον) egli indossa una tunica e, al di sopra, una variopinta corazza (è l'elemento ποικίλος). Tuttavia, per entrare nel *Sancta sanctorum*, nella parte più segreta e sacra del tempio, il sacerdote può indossare soltanto una bianchissima (διαλευκή) tunica di lino. Qui interviene anche una gerarchia nell'esegesi dei tre σημεῖα: essi non rappresentano più tre strade distinte, ma le tre tappe, ordinate per importanza, di un unico processo di avvicinamento al divino. Segue l'articolo dedicato a Luciano di Samosata, *Voir et savoir: les difficultés de la connaissance chez Lucien* (pp. 167-177), di Isabelle Gassino che intende evidenziare il legame tra i due concetti di 'vede-

re' e 'sapere' nell'opera dello scrittore ellenistico, mettendo in luce le connessioni tra la vista e il fondamentale problema luciano della conoscenza. In Luciano la mancanza della vista o la vista offuscata sono sovente una metafora dell'ignoranza. Attraverso un'analisi ampia di situazioni e personaggi affetti da cecità la Gassino giunge alla conclusione che i personaggi di Luciano non vedono altro che quello che sanno già e sono incapaci di scoprire alcunché di nuovo: tutta la verità che conta è già stata scoperta, e inclusa all'interno della παιδεία greca, che è pertanto l'unica vera cultura possibile. L'articolo di Estelle Oudot, *Regarder Rome, percevoir Athènes. Remarques sur le vocabulaire de la vision dans les éloges de villes chez Aelius Aristide* (pp. 179-193), mira ad individuare il repertorio terminologico con cui Elio Aristide descrive due grandi città (Atene e Roma) e a stabilire attraverso questo strumento come venissero percepite le due realtà cittadine. Il titolo del contributo anticipa in qualche modo i risultati dell'indagine. Roma, presentata nell'*Elogium Romae*, orazione pronunciata nel 144 d. C. in occasione d'un viaggio fatto dal nostro nell'Urbe, sfugge ad ogni *topos* applicabile ad una città del suo tempo: è immensa, non può essere abbracciata con lo sguardo da nessun punto di vista, non è paragonabile ad alcuna altra città del tempo per varietà di popolazioni e costumi; Roma è, in piccolo, un'immagine del mondo intero, di quell'Ecumene di cui essa ha fatto un impero, e necessita di una visione autoptica per essere compresa. I mezzi dei periegeti non sono sufficienti a descriverla perché essa sfugge ai due più importanti criteri in base ai quali si soleva impostare la descrizione delle città antiche: θέσις e φύσις, ossia posizione relativa e assoluta dell'abitato. Il verbo della descrizione di Roma è dunque θεάσασθαι (*El. Rom.* 11). Diversamente da Roma, Atene, descritta in un discorso pronunciato alle Panatenee del 155, si presenta come una città di piccole dimensioni, che accoglie lo sguardo del visitatore (il verbo utilizzato è θεωρεῖν, cfr. *Panath.* 9) e lo guida alla scoperta della sua struttura concentrica, avente il suo fulcro nell'Acropoli. Roma comprende nella sua vastità il mondo intero, Atene invece, impone al mondo la sua armonia e il suo ritmo. Anche i suoi abitanti sono caratterizzati da un'inconfondibile

φιλανθρωπία (*Panath.* 9); tutto si presenta sotto forma di σημεῖα offerti allo sguardo, i quali segnano un approccio per tappe che, afferma la Oudot, «permette ad Aristide di trasformare il viaggio in preparazione iniziatica», di esercitare sull'animo del visitatore una vera e propria ψυχαγωγία (*Panath.* 12). Atene insomma, «rinvia costantemente a una realtà d'ordine superiore» (l'autrice dell'articolo propone un interessante repertorio di termini platonici che si ritrovano nell'orazione dedicata alla città greca), è un simbolo da decodificare, Roma invece è la realtà terrena, conoscibile immediatamente ma non afferrabile nella sua interezza. Il volume si conclude con una 'sintesi' (pp. 195-195) della Villard, che cerca di evidenziare il legame tra i vari interventi, in verità tra loro piuttosto eterogenei e segnala alcuni elementi ricorrenti quali l'esistenza di una spiccata sensibilità dell'uomo greco nei confronti della luminosità, più che del colore vero e proprio, la tendenza a ridurre la varietà cromatica ai colori fondamentali e la corrispondente semplificazione del lessico.

Il volume ha senz'altro il merito di rimettere sul tappeto le problematiche relative al colore nel mondo antico, che suscitano oggi notevole interesse soprattutto negli studi di antropologia. La varietà dei problemi affrontati offre un buon esempio della molteplicità di approcci possibili al tema della visione e del colore; di particolare interesse risultano gli articoli dedicati all'aspetto più schiettamente linguistico del problema e quelli che affrontano in maniera sistematica il problema della funzione del colore in un autore o in genere. La veste editoriale è agile e ordinata, anche se si avverte la mancanza di indici dei nomi e delle opere citate.

Tommaso Raiola

Don DeLillo, *Valparaiso*, traduzione di A. Serra, Torino, Einaudi, 2002, pagine 54 e *La stanza bianca*, traduzione di A. Serra, Torino, Einaudi, 2003, pagine 55.

Dopo *Valparaiso*, un testo teatrale del 1999 pubblicato in traduzione nel 2002, Einaudi ha stampato l'anno scorso un'altra pièce di DeLillo, *La stanza bianca*, che invece risale al 1986. Entrambe le commedie sono in due atti e incentrate sulla perdita di realtà, o meglio sul suo ridursi a finzione, nelle società di massa. Ma se *La stanza bianca* è un'opera intrigante, per quanto discontinua, assai deludente e scontata è al contrario *Valparaiso*.

Questo secondo lavoro teatrale di DeLillo ruota intorno a un caso di omonimia e prende le mosse, letteralmente, da un banale incidente di percorso: un medico deve raggiungere una località, Valparaiso appunto, e dunque prenota un volo. Così il biglietto che acquista ha come destinazione Chicago, giacché la meta ultima del suo viaggio si trova a poca distanza da quella città. Tuttavia, al momento del check in scopre, perché è l'addetta a farglielo notare, che l'itinerario che l'agenzia gli ha fornito insieme al tagliando è relativo a un viaggio a Miami. E allora la sua reale destinazione è sì Valparaiso, cittadina però della Florida e non dell'Indiana. Non avendo notizie dettagliate circa la sua meta effettiva né il tempo di mettersi in contatto con l'ospedale e sapendo soltanto di dover raggiungere una località che sembra ignota ai più per sostituire un collega malato, Michael Majeski – questo il nome del personaggio principale della commedia – decide infine di imbarcarsi per Miami. Ma senza accorgersene sale su un volo internazionale e, con sua grande sorpresa, atterra a Santiago del Cile, da dove è condotto, in elicottero, nella vicina *Valparaiso*.

Non appena il singolare incidente occorsogli è reso noto, Michael diviene oggetto della spregiudicata, morbosa e alienante attenzione dei mass-media: radio e televisioni se lo contendono e lui si concede giornalmente a tutti i principali network, rispondendo sempre alle medesime domande, ricostruendo i fatti sempre allo stesso modo. Ma ciò ne stravolge la vita: quando, nel secondo atto, lo scopriamo ospite di un

talk-show televisivo, egli già non è più il comune medico che era prima del suo viaggio a Valparaíso, ma è ormai un attore costretto a interpretare il ruolo di vittima addirittura designata del caso e della fame di spicchio sensazionalismo del pubblico. Il senso ultimo della commedia è affidato alle parole di Delfina Treadwell, un'altra icona televisiva, la padrona del salotto nel quale Michael finisce ospite: «Io ho bisogno di sentire i palpiti del momento presente. Perché io esisto in diretta, esisto in differita, esisto replicata, replicata all'infinito. Io sono sempre in onda da qualche parte nel mondo. Sarà il lato sporcaccione del mio ego a parlare?» (p. 33). Delfina sa di non potersi più ritenere una donna, ma al contrario di essere ormai un automa e un'immagine seriale, il risultato della somma di semplici «informazioni» (p. 47). Nel mondo che ci descrive tutto può essere raccontato giacché «tutto è riferibile» e «replicabile» (p. 45). Ed è sulla pelle «fatta di etere» e sui corpi che emettono «segnali e onde» (p. 53) sì delle icone televisive, ma anche degli spettatori, che di quelle sono i reali artefici e che quelle vogliono emulare, che l'autore ferma la sua attenzione.

Come del resto ne *La stanza bianca*, seppure da un diverso, e più proficuo, angolo visuale. Nel primo atto il sipario si alza su una stanza di ospedale. Due degenti discorrono perché il piacere di conversare è rimasto il solo capace di distrarli dalla morte che sembra aleggiare su di loro ed emettere quel tipico «fruscio» sordo che risuona «negli aerei, negli ospedali», come in ogni luogo e circostanza in una civiltà che appare tutta tragicamente in rovina (pp. 6-7), quando, ad interrompere questo inutile tentativo di ammazzare amabilmente il tempo, sopraggiungono, in rapida successione, un altro ricoverato, due infermiere, due dottori. O meglio, individui che come tali si presentano. Perché, non appena il primo dei due medici, il Dottor Phelps, e poi la seconda infermiera rivelano l'esistenza, in quell'ospedale, di un reparto psichiatrico denominato Arno Klein dal quale sovente i ricoverati riescono a fuggire per poi passeggiare indisturbati nel resto dello stabile travestiti «da personaggi di ogni tipo», spacciandosi chi per un semplice degente in attesa di un'operazione o di analisi e chi addirittura per un medico (pp. 10 e 16), le convinzioni non solo dei due malati,

ma anche dello spettatore vengono immediatamente meno. Infatti tutti i personaggi di questo primo atto potrebbero essere dei folli ricoverati nell'Arno Klein e di lì mai fuggiti. E anzi sembra proprio che le cose stiano così. Il sipario si è dunque alzato, lo si capisce poco alla volta, sulla stanza di un reparto psichiatrico nella quale si cerca di curare, dichiara in un momento di lucidità uno dei ricoverati, appunto il Dottor Phelps, non una malattia, e quindi una disfunzione o una menomazione fisiche, ma una «patologia» (p. 12), ossia quella consapevolezza di dover morire che determina nei degenti una perdita assoluta di realtà e di senso nonché il desiderio di aggrapparsi alla vita che svanisce recitando una parte e indossando una precisa e riconoscibile maschera sociale. Gli stessi sintomi denunciati dai vari personaggi di *Valparaiso*, consapevoli di esistere solo fin quando spettatori o icone televisive, immagini sempre e soltanto virtuali.

E cosa fanno i reclusi in questa stanza bianca? Oltre a tirarsi addosso il cibo, guardano appunto la televisione (p. 15), perché è in fondo quella scatola magica che essi giudicano la sola realtà possibile; è ai tipi che vedono susseguirsi in quello schermo che cercano di somigliare; è a quelle icone che vorrebbero rubare, per averne una propria eppure impersonale, l'identità. Questi devianti sanno di dover credere esclusivamente alle «apparenze», a ciò soltanto che è stereotipato, immediatamente etichettabile e irregimentato, e insomma all'«uniforme», perché chi la indossa «ha il controllo» e perché essa soltanto dimostra «che la verità è tangibile». Di più: «coloro che portano le stesse uniformi conoscono le stesse cose», e allora ubbidire l'uno agli altri, e tutti ai luoghi comuni, è l'unico modo, in una civiltà disgregata e priva di punti di riferimento, di riscoprirsi comunità, o meglio massa (p. 30). È dunque bianca la stanza del reparto psichiatrico Arno Klein perché DeLillo non è un manicomio che sta descrivendo, ma quella società americana nella quale è saltato ogni steccato non solo tra follia e sanità, ma anche e soprattutto tra realtà e finzione. È bianca, cioè, come il rumore evocato nel titolo del romanzo del 1984 (il magistrale *Rumore bianco*, appunto) e che di quel colore era perché sordo e cieco, un ronzio costante, indefinibile e nocivo: quello delle lavatrici e

delle televisioni, dei computer e dei frigoriferi. Degli elettrodomestici, insomma, e di tutto quanto è artificiale e macchinico, ha occupato ogni spazio privato e pubblico e trasformato anche gli uomini, la loro cultura e i loro corpi, e la civiltà tutta, in poli magnetici e scariche elettriche, riducendo a trasmettitori e ricevitori la carne, il sangue e il pensiero.

Così, nel secondo atto della commedia, il sipario si alza ancora su un grande spazio bianco, ma siamo sempre nel reparto Arno Klein, anche se i primi due attori ad entrare in scena, un impiegato e una cameriera, sono invece convinti o semplicemente fingono di trovarsi in un motel, e ciò vorrebbero far credere allo spettatore. Invece, la prigione nella quale sono internati questi e gli altri personaggi che di volta in volta prenderanno la preda è quella dell'ordinaria civiltà americana, malata di una caratteristica forma di paranoia high-tech qui simboleggiata da un individuo in camicia di forza a tal punto privo di un'identità propria e ridottosi, da uomo che era, a processo di trasmissione di dati e immagini impersonali e seriali, da poter fungere, scrive DeLillo, da televisore. Il fatto poi che nella messa in scena del testo ad interpretare questo singolare personaggio di schermo televisivo, per esplicita indicazione dell'autore, debba essere il medesimo attore che, nel primo atto, impersonava uno dei due degenti inizialmente sorpresi in piacevole conversazione, testimonia la compattezza della commedia. Che di primo acchito può sembrare la semplice giustapposizione di due distinti atti unici, e invece costituisce una divagazione in due momenti su uno stesso tema: il delirio psicotico al quale la società dell'immateriale conduce gli individui.

Tutto il secondo atto de *La stanza bianca* sostanzialmente consiste nelle discussioni di una coppia che, sullo sfondo delle immagini e sull'onda delle voci provenienti da quel televisore umano quasi sempre acceso, ragiona sull'esistenza di una compagnia teatrale, l'Arno Klein, che è solita recitare nelle città e nei posti più svariati, senza una cadenza e un programma precisi e in luoghi non usualmente destinati al teatro. Ebbene, questa coppia, che vorrebbe poter assistere almeno a uno di quegli spettacoli, scoprirà dapprima che Klein è il nome non di una compagnia di giro soltanto, ma di una persona, in un certo senso

del capo-comico, ideale incarnazione del potere dispotico, repressivo e alienante del grande fratello mass-mediatico, e, subito dopo, che quel presunto commediante, proprio perché creatura virtuale e pura immagine, non è un'entità fisica, ma un significante privo di significato. Klein è un nome al quale non corrisponde alcunché, il non-sens ultimo di quella ininterrotta recitazione che è la vita ridotta a fiction nella civiltà dello spettacolo. Non è allora un caso che questa fittizia compagnia di giro e il suo teorico ideatore si chiamino come il reparto psichiatrico nel quale, confessa a quella coppia uno degli attori, questa volta si terrà la recita. Perché Arno Klein è soltanto il nomignolo dato da DeLillo alla follia e alla dislessia nelle quali sono ormai sprofondatai individui come, appunto, quell'uomo e quella donna che, in attesa di assistere a una rappresentazione teatrale, danno invece loro, inconsapevolmente, lo spettacolo migliore di cosa sia divenuta la società americana: un microcosmo di monadi alla costante ricerca di emozioni estetiche sempre nuove e più intense e improbabili (p. 40); costrette continuamente ad ammettere di non saper più discernere tra realtà e finzione (p. 40-42); incapaci di padroneggiare un linguaggio dal quale sono passivamente parlate, tanto da essere ormai in grado soltanto di pronunciare frasi fatte e da limitarsi a rivendicare la semplice libertà di inventare nuove espressioni prive di senso (p. 44); impossibilitate a comunicare l'una con l'altra, e allora ciascuna confinata in un proprio spazio segreto, immemore di sé e del mondo (p. 50).

Antonio Tricomi

Camillo Boito, *Senso*, racconto interpretato da C. Bertoni, Lecce, Manni, 2002, pagine 167.

Il volume fa parte della collana *La cifra nel tappeto*, diretta da Remo Ceserani, Pierluigi Pellini e Antonio Prete, di cui si è data notizia in questa sede riguardo ad altre due uscite (cfr. n. 21, pp. 218-220). Anche in questo caso ci troviamo di fronte a un racconto seguito da un

saggio interpretativo, ma, a differenza dei precedenti, il testo di Boito presenta un ulteriore motivo di interesse nella trasposizione cinematografica del 1953 ad opera di Luchino Visconti. Per tale ragione, Clotilde Bertoni non si è limitata a interpretare il racconto, ma ha rivolto la propria attenzione anche al film omonimo, non tanto ricercandovi le eventuali corrispondenze o infedeltà con la ‘storiella vana’, ma mirando a riconoscervi una precisa presa di posizione rispetto ad essa, maturata dal regista in collaborazione con un nutrito e prestigioso *team* di sceneggiatori, tra i quali Suso Cecchi D’Amico. Di qui un primo motivo di merito del saggio, che colma una lacuna degli studi su *Senso*, di solito concentrati su uno dei due poli, o quello letterario o quello cinematografico. La Bertoni, invece, non solo ha buon gioco a mostrare che la riscoperta del racconto nel Novecento è passata attraverso la fortuna del film, ma riesce a mettere in comunicazione i due versanti della questione valorizzando il comune denominatore melodrammatico.

Il saggio, che segue, come da prassi nella collana, la *Presentazione* del racconto e la sua trascrizione, è diviso in due parti – rispettivamente *Boito: il disagio del testo* e *Visconti: la riscossa del melodramma* – legate da un significativo capitolo di passaggio, *Dalla parte del lettore*, che prelude al ruolo decisivo assunto dal film nelle vicende della ricezione del racconto: «Arrivato al testo casualmente, Visconti rappresenta un lettore più autonomo di quello desiderato da Boito; la sua immaginazione più che interagire con il testo, lo soverchia, più che scavare nei suoi interstizi, li colma con un’ispirazione di segno diverso» (p. 108). Questa «manipolazione» ha valore, però, oltre che come esercizio di diritto alla libertà artistica, anche come segnatura sulla virtuale mappa ermeneutica di *Senso*. La lettura cinematografica di Visconti indica una peculiare direzione interpretativa che la Bertoni si è presa come compito primario di seguire: «il film è un’opera splendida, densa di spessore quanto il racconto, ed è radicalmente altro. E non per la ragione più ovvia, la differenza del mezzo: ma perché ne snatura la prospettiva, ne corregge l’orientamento, ridistribuisce i ruoli, altera la percezione storica, infonde pienezza alle strutture esautoriate; trasforma il disfacimento del melodramma in una sua nuova apoteosi»

(*ibidem*). In altri termini, il collegamento tra testo letterario e film segue una precisa direttiva metodologica, sensibile alla teoria della ricezione e attenta, quindi, a leggere nelle risposte novecentesche a un testo che appartiene al secolo precedente – *Senso* è del 1883 – la chiave della sua ‘illeggibilità’ da parte dei contemporanei.

La vicenda è nota. Livia, contessa trentanovenne, all’indomani di un suo primo cedimento a un giovane corteggiatore (l’avvocato Gino), inizia a scrivere, col proposito di bruciarlo appena sarà finito, il memoriale della fosca storia d’amore col suo primo amante, avvenuta sedici anni prima, poco dopo il matrimonio di interesse con un nobile molto più vecchio di lei. In viaggio di nozze, a Venezia, la giovane Livia aveva conosciuto il «forte, bello, perverso, vile» Remigio, tenente dell’esercito austriaco, con cui aveva vissuto una passionale relazione sino al suo forzato rientro a Trento, alla vigilia della Terza Guerra d’Indipendenza. Tormentata dall’ansia, Livia si reca di nascosto a Verona e scopre che Remigio, cui aveva nel frattempo avventurosamente prestato il denaro necessario a corrompere i medici per dichiararlo inabile a combattere, ha una nuova amante con la quale vive alle sue spalle. Scioccata, indignata e indispettita, Livia denuncia Remigio alle autorità causando così la sua fucilazione, a cui assiste. Nel frattempo, durante la stesura del racconto, l’avvocato Gino dapprima l’ha lasciata per prendere moglie e poi è tornato da lei. Questi i fatti, ma la loro ricostruzione non è così semplice come la linearità della trama lascerebbe supporre. In special modo risulta arduo restituire la relazione, sia emotiva che razionale, di Livia con la materia del proprio racconto, e anche con se stessa durante le fasi della scrittura: evidenti sono le contraddizioni nelle quali incorre, così come evidenti sono il narcisismo e l’immaginazione melodrammatica. Non si può tracciare con sicurezza la soglia della sua attività trasfigurante, e proprio in ciò sta il «disagio» che si prova rispetto al racconto, il fatto che esso non fornisce a chi lo legge appigli né per l’immedesimazione né per una recisa condanna morale, cosa che ha alimentato anche la sua precoce discesa nell’oblio, sino appunto alla riscoperta di metà Novecento.

L'interpretazione proposta da Clotilde Bertoni riconduce questa sostanziale ambiguità allo svuotamento operato da Boito del modello melodrammatico romantico. Pur conservandone spunti e pretesti, le situazioni della vicenda si allontanano da alcuni motivi tipici come, all'interno dell'intreccio amoroso, la maggiore età della donna o la virtù infranta della giovane, così come la viltà dell'amante non emerge a dispetto dell'inganno tramato a danno di un'ingenua innocente, ma è esplicita e dichiarata sin dall'inizio dell'avventura amorosa. Ed è esattamente qui che si inserisce l'operazione di Visconti: laddove il riuso da parte di Boito di modalità del melodramma muoveva su un recupero ironico, volto alla sua desostanzializzazione in un orizzonte di significato già minato dalle incrinature di fine secolo, nel film sono ripristinate le coordinate del genere, come dimostrano l'invecchiamento di Livia, ricondotta nel film a un'età più consona alle leggi del melodramma, nonché la sua trasformazione in donna politicamente schierata, dalla parte dei patrioti italiani, e moralmente irreprensibile sino al fatale incontro con Franz Mahler – nuovo nome di Remigio, diventato, non a caso, ufficiale austriaco a tutti gli effetti. Con ciò Visconti opera, in primo luogo, una riduzione del significato, non in senso qualitativo, ma, per così dire, quantitativo: la sua lettura è anche una riscrittura che delinea, per lo spettatore, un percorso interpretativo più agile, facilitato peraltro dal ricorso alla voce narrante fuori campo di Livia e dal lungo discorso di Franz ubriaco e disfatto dopo essere stato scoperto con l'amante. Soprattutto, però, viene recuperato un elemento essenziale dell'intreccio melodrammatico: il contrasto dei sentimenti, la lacerazione del personaggio sospeso tra virtù e tentazione dell'eccesso, in questo caso tra la fedeltà, alla patria prima ancora che al marito, e il doppio tradimento dovuto all'amore per il nemico. Nella versione cinematografica, cioè, viene seguita la caduta di un personaggio, peraltro riassorbito in un più equilibrato sistema narrativo, mentre nel racconto si assiste a una sorta di coazione a ripetere che rende Livia costantemente uguale a se stessa.

In tal modo, a partire dal diverso trattamento riservato alla componente melodrammatica dal regista, viene raggiunto l'obiettivo di mo-

strare come la mediazione ermeneutica di Visconti abbia costituito una tappa ineludibile nella ricezione del racconto. Proprio perché è intervenuto sul nervo semantico del testo, cogliendone l'elemento cruciale, Visconti ha tracciato la pista interpretativa che la Bertoni ha deciso di percorrere: «alla negazione sopra esplorata del melodramma tipico, quella dei grandi sentimenti, fa riscontro la declinazione di un melodramma autentico, quello dei sensi. [...] L'universo corporeo balza sulla pagina non come oggetto di un meticoloso svisceramento descrittivo, né come canale di più vasti intenti raffigurativi della società e della storia; ma come ricerca di un nuovo motore drammatizzante dell'azione, di un'energia propulsiva che possa rimpiazzare quella annichilita dei sentimenti» (pp. 86-87). Quando, infatti, «le suggestioni letterarie sono incombenti quanto appannate», si crea una «irriducibile discrepanza con il fondo della personalità» (p. 83), che determina un livello più profondo di conflitto, tra la dominante istintualità sensuale, che ha l'incostanza animalesca della soddisfazione immediata, e i tentativi di redimerla linguisticamente in una narrazione scritta che, pur intrapresa in un giorno del suo trentanovesimo anno di vita, rientra in un più lungo racconto autotrasfigurante, rappresentato dalla finzione di passioni romanzesche inscenata sin dall'adolescenza.

Non si può che concordare con Clotilde Bertoni quando individua nello scarto tra l'immaginazione melodrammatica di Livia e il suo stesso comportamento, diretto dagli istinti, il 'clic' che conferisce, in negativo, coerenza di significato al testo, così come non si può che apprezzare l'itinerario ermeneutico osservato. Il saggio, pertanto, segna una tappa di assoluto rilievo nella storia della ricezione di *Senso*, autentico *chef-d'oeuvre inconnu* della narrativa ottocentesca italiana.

Elena Porciani

NORME PER I COLLABORATORI

I contributi, su *floppy disk* e in formato *Word per Windows* o *Word per Macintosh*, accompagnati dal dattiloscritto, devono essere inviati in doppia copia a:

Redazione di «Filologia Antica e Moderna» - c/o Dip.to di Filologia - UNICAL

87030 Arcavacata di Rende (CS) - tel. (0984) 49.31.28 - fax (0984) 49.31.63 - E-mail: fiusi@fil.unical.it

Le citazioni vanno redatte nel seguente modo: • Libri: nome puntato e cognome dell'autore, titolo dell'opera (corsivo), luogo e data di edizione, numeri pagina. • Articoli da riviste: nome puntato dell'autore e cognome, titolo dell'articolo (corsivo), titolo della rivista per esteso (tondo tra virgolette uncinata « ») annata in numero romano seguito dal numero del fascicolo in numero arabo fra parentesi tonde (), anno di pubblicazione, numeri pagina. • Opere già citate: nome e cognome dell'autore, titolo abbreviato (corsivo) cit. (tondo), pagine. • Opera citata nella nota immediatamente precedente: usare *Ibidem* (non *ivi*), con o senza le relative pagine. • Autore citato immediatamente sopra di opera non citata precedentemente: usare *idem* (tondo). • Parole straniere di uso non comune: carattere corsivo. • Citazione all'interno del testo: tra virgolette uncinata. • Citazione all'interno di citazione: tra virgolette apicali doppie “ ”. • Note dell'autore all'interno di citazione: tra parentesi quadre []. • Omissione di parte di citazione: indicare con [...]. • Traduzione di citazione in lingua straniera: tra parentesi tonde. • Le parole che l'autore vuole evidenziare in maniera particolare vanno poste tra virgolette apicali semplici ‘ ’. • Nella citazione all'interno del testo di opere in versi, il carattere / indica separazione fra un verso e l'altro, mentre il carattere // segnala la separazione fra le strofe.

Abbreviazioni

capitolo/i = cap./capp.

carta/e = c./cc.

commento = comm.

confronta = cfr.

eccetera/et cetera = ecc.

edizione = ed.

frammento = fr.

in particolare = in part.

manoscritto/i = ms./mss.

nota/e = n./nn.

opera citata = *op. cit.* (corsivo)

pagina/e = p./pp.

paragrafo/i = §/§§

ristampa anastatica = rist. anast.

scilicet = *scil.*

seguinte/i = s./ss.

sub voce = s. v.

supplemento = suppl.

traduzione italiana = trad. it.

verso/i = v./vv.

volume/volumi=vol./voll.

Esempi di riferimenti bibliografici

Aristotele, *Poetica*, introduzione, traduzione e commento di M. Valgimigli, Bari, Laterza, 1946, pp. 12 ss.

C. Pavese, *Ritorno all'uomo*, «L'Unità», 20 maggio 1945 (ora in C. Pavese, *Saggi letterati*, Torino, Einaudi, 1951, pp. 329-333).

C. Milanini (a cura di), *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, Milano, Il Saggiatore, 1980.

G. Contini, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976².

Cfr. *Anthologie Grecque*. Première Partie: *Anthologie Palatine*, VI [Livre VIII], Paris, Les Belles Lettres, 1944.

L. Mangoni, *Le riviste del Novecento*, in *Letteratura italiana*, I: *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 945-981.

E. Fraenkel, *Orazio*, Oxford, Clarendon Press, 1975, trad. it. *Orazio*, Roma, Salerno, 1993.

A. Monti, *Lo scolaro maestro*, «Il Baretto» IV (2), 1927 (ora in «Il Baretto», rist. anast., con una Presentazione di M. Fubini, Torino, La Bottega D'Erasmus, 1977, pp. 55-59).

cfr. *schol. Theocr.* XI 1-3b, p. 241 Wendel (= Page *PMG* 822).

cfr. W. Deuse, *art. cit.*, p. 68, n. 38.

Cfr. A.F.S. Gow, *op. cit.*, comm. al v. 80, p. 211.

E. Gabba, *Aspetti della storiografia di A. Momigliano*, «Rivista Storica Italiana» C (2), 1988, p. 378.

G. Ferroni, *La sconfitta della notte*, «L'Unità», 27 aprile 1992.

V.A. Sirago, *I Goti nelle Variae di Cassiodoro*, in S. Leanza (a cura di), *Atti della Settimana di Studi su Flavio Magno Aurelio Cassiodoro*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1986, p. 180.

C.E. Gadda, *Come lavoro*, in *Saggi, giornali, favole* cit., p. 435.

G. Colli, *Introduzione*, in F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi, 1983, pp. XI-XV.

I testi vanno inviati nella loro redazione definitiva: non si accettano modifiche sulle bozze, di cui i collaboratori dovranno limitarsi a correggere i refusi.

ESPERIENZE LETTERARIE

presenta

ITALINEMO

Riviste di italianistica nel mondo

Direttore: Marco Santoro

<http://www.italinemo.it>

Che cosa è Italinemo?

Analisi, schedatura, indicizzazione delle riviste di italianistica pubblicate nel mondo a partire dal 2000. Abstract per ogni articolo. Ricerca incrociata per autori e titoli, per parole chiave, per nomi delle testate, per collaboratori. Profili biografici dei periodici e descrizione analitica di ciascun fascicolo.

La consultazione del sito è gratuita

Direzione

Marco Santoro

Università di Roma "La Sapienza"
Via Vicenza, 23 00185 Roma

Tel. +39 06 44741439

Fax +39 06 44741436

marcosantoro@italinemo.it

Segreteria

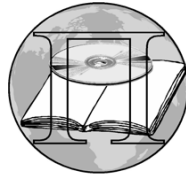
Giuseppina Monaco - Antonella Orlandi segreteria@italinemo.it

Dibattiti e discussioni

forum@italinemo.it

Iniziative e progetti in corso

notizie@italinemo.it



paratesto

Convegno internazionale – I dintorni del testo: approcci alle periferie del libro

Il convegno, nato allo scopo di fare luce sulle problematiche paratestuali nell'editoria antica, moderna e contemporanea, si terrà a Roma (15-17 novembre 2004) ed a Bologna (18-19 novembre 2004).

Promotori dell'iniziativa i responsabili delle Unità locali di ricerca del progetto Cofin sul paratesto, Proff. Anna Giulia Cavagna (Università di Genova), Giuseppe Lipari (Università di Messina), Carmela Reale (Università della Calabria), Marco Santoro (Università di Roma "La Sapienza", Coordinatore Nazionale del progetto), Maria Gioia Tavoni (Università di Bologna) e Giancarlo Volpato (Università di Verona), insieme alla Direzione Generale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali e all'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale. Organizzatori del convegno i Proff. Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni in collaborazione con BNCR e AIB.

Oltre ai promotori e agli organizzatori del Convegno hanno assicurato la loro presenza:

Carlo Alberto Augieri (Lecce)

Jan Baetens (Lovanio)

Giorgio Baroni (Milano)

Andrea Battistini (Bologna)

Renzo Bragantini (Udine)

Daniela Brunelli (Verona)

Alberto Cadioli (Milano)

Elide Casali (Bologna)

Gino Castiglioni (Verona)

Roger Chartier (Parigi)

Claudia Cieri Via (Roma)

Edoardo Crisafulli (Haifa)

Ana Maria Devis Arbona (Valencia)

Carla Di Carlo (Pesaro)

Riccardo Fedriga (Bologna)

Gian Arturo Ferrari (Milano)

Giovanni Ferrero (Genova)

Mirjam M. Foot (Londra)

Michael Gorman (California)

Mauro Guerrini (Firenze)

Georges Güntert (Zurigo)

Francesco Iusi (Cosenza)

George Landow (Providence)

Carlo Maccagni (Genova)

Michele Carlo Marino (Roma)

Marcell Mártonffy (Budapest)

Giuseppe Mazzocchi (Ferrara)
Giuseppina Monaco (Roma)
Giorgio Montecchi (Milano)
Maria de las Nieves Muñiz Muñiz
(Barcellona)
Loredana Olivato (Verona)
Giuseppe Olmi (Bologna)
Antonella Orlandi (Roma)
Marco Paoli (Lucca)
Stephen Parkin (Londra)
Martine Poulain (Parigi)
Amedeo Quondam (Roma)

Florindo Rubbettino (Catanzaro)
Mario Scotti (Roma)
Paolo Temeroli (Forlì)
Paolo Tinti (Firenze)
Franco Tomasi (Padova)
Maurizio Torrini (Napoli)
Tobia Toscano (Napoli)
Luca Toschi (Firenze)
Françoise Waquet (Parigi)
Giuseppina Zappella (Napoli)
Paola Zito (Napoli)

Per informazioni, contatti e iscrizioni: Segreteria convegno paratesto,
SSAB – Università di Roma “La Sapienza” – Via Vicenza, 23 –
00185 Roma, Italia – tel. +39-06-44741441 – fax +39-06-44741436,
email: convegno.paratesto@uniroma1.it
sito web: <http://w3.uniroma1.it/ssab/new/paratesto/intro.htm>

Finito di stampare nel mese di giugno 2004
dalla Rubbettino Industrie Grafiche ed Editoriali
per conto di Rubbettino Editore Srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)

